ALECSANDRI

și dublul său

8v.9.0.09
A 36

de

MIRCEA GHIȚULESCU

CONTEMPORANUL NOSTRU

CONTEMPORANUL NOSTRU

EDITURA ALBATROS

CONTEMPORANUL NOSTRU

CONTEMPORANUL NOSTRU

859.0.09
A36

ALECSANDRI

și dublul său

DE

MIRCEA GHIȚULESCU

61
70.400

D

EDITURA ALBATROS • BUCUREȘTI • 1980

Alecsandri şi dublul său

Există o *imagine orală* prin care clasicii se fixează în memoria fiecărei generaţii, o medie între exaltare şi contestare, o sinteză curentă a modului în care o generaţie sau alta înţelege să preia valorile clasice. O imagine eterogenă şi abstractă, un amestec de reminiscenţe şcolare şi opinii autorizate, de poncife şi etichete de prestigiu. În linii mari, imaginea orală de astăzi a lui Vasile Alecsandri este aceea a unui valoros exponat de muzeu, bine conservat şi frecventat rar, mai mult de specialişti şi, uneori, de marele public, din raţiuni instructive. Nu se poate spune, cu toate acestea, că opera lui Alecsandri şi teatrul în mod deosebit nu au stîrnit interesul criticii. Mai mari sau mai mici, majoritatea criticilor şi istoricilor noştri literari s-au pronunţat asupra operei sale, iar teatrul a beneficiat, mai cu seamă în ultimii ani, de „exegeze regizorale" foarte îndrăzneţe şi foarte importante pentru realizarea unui circuit mai firesc al operei sale dramatice. Fără îndoială, în ce priveşte dramaturgia, criticii cei mai minuţioşi au fost regizorii. Ei nu l-au „respectat" pe Alecsandri dar l-au studiat şi l-au îmbogăţit cu experienţa celor aproape trei jumătăţi de secol de teatru care au trecut de la o mare premieră a dramaturgiei noastre:

Iorgu de la Sadagura[1]. De la monografie la eseu, de la cercetarea obiectiv-istorică și de la punerile în scenă cele mai inventive, pînă la simpla cronică de spectacol, dramaturgia și, în general, opera lui Alecsandri a produs, nu numai la noi ci și în alte țări ale lumii[2] o bibliografie critică masivă ce rămîne ea însăși obiect de cercetare și valorificare. *Imaginea orală* pe care o avem astăzi despre Alecsandri nu este, prin urmare, decît în parte o nedreptate a criticii[3]. Se poate spune dimpotrivă, că fiind foarte frecventat de cercetătorii literari, Alecsandri s-a ales cu cîteva *etichete de prestigiu* care prin popularitate au limitat perspectiva asupra operei, dar au și stimulat, prin reacțiile contestatare pe care le-au provocat, apariția unor noi puncte de vedere asupra autorului. O veritabilă colecție de asemenea etichete de prestigiu ne-a lăsat George Călinescu. Era, bunăoară, Alecsandri un *sen-*

---

[1] În problema spectacolelor cu piese de Vasile Alecsandri, cf. Vicu Mîndra, *V. Alecsandri și interpretările scenice*, în *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, Editura Minerva, București, 1971 și Valentin Silvestru, *Alecsandri și teatrul politic*, în *Caligrafii pe cortină*, Editura Eminescu, București, 1971.

[2] Cf. Constantin Crișan și Victor Crăciun, *Literatura română în lume*, Editura Meridiane, București, 1969.

[3] Printre falsele servicii pe care urmașii le-au adus lui Alecsandri socotim și ediția de mare tiraj *Chirița în Iași* sau *Două fete și-o neneacă*, ediție critică de G. Pienescu, prefață și tabel cronologic de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1973, Colecția Biblioteca pentru toți. Autorul ediției glosează pe marginea unor amănunte nesemnificative, își face inutile scrupule din stabilirea exactă a vîrstei Chiriței în aparițiile ei succesive în repertoriul lui Alecsandri, îl bate pe umăr amical pe naivul clasic pentru mici inadvertențe formale. Editorul se leagănă în iluzia erudiției pe care o confundă cu divertismentul istorico-literar în timp ce analiza critică așterne comentarii somnolente (cf. notele de la pagina 450 la 451).

timental facil? Exterioritatea limbajului, absența emoției și simularea acesteia în scenele lirice nu sînt neapărat dovezi ale sentimentalismului. Nu cumva Alecsandri este facil în multe pagini ale operei sale tocmai pentru că nu era, ca scriitor, un sentimental? „Niciun curent pasional nu străbate dedesubturile zugrăvelii sale", spunea Tudor Vianu[1]. Simetria bunelor sentimente și suveranitatea soluțiilor instructive și moralizatoare ale conflictelor sale dramatice nu sînt de natură somatică ci morală; nu au în ele nimic sentimental ci sînt produse de rațiune, de calcul mai exact. Alecsandri este ca temperament, un „pozitivist". Un om manierat pe care utilitatea și confortul de a fi, în limitele posibile, agreabil cu toată lumea, l-au putut determina să pară sentimental. Din calcul sau din discreție, Alecsandri a evitat să expună public altceva decît ceea ce el însuși credea de cuviință, exercitînd o cenzură severă asupra sa și asupra operei sale, iar temperamentul său polemic de o expresivitate arghezian s-a exercitat foarte rar în opera destinată publicului, niciodată în coloanele ziarelor și totdeauna în corespondența pe care, desigur, Alecsandri o purta cu sentimentul posterității. Rănit adeseori, mai ales în ultima parte a vieții, de critici, rivali și mai adesea de reprezentanți ai altui gust, prea grăbiți parcă să-i ia locul, uitînd poate în graba lor că în literatură nimeni nu poate lua locul nimănui, omul drept și loial care era Alecsandri, dar și omul de lume cu lustrul misiunilor diplomatice și al ambasadelor europene, și-a găsit totdeauna echilibrul în propria stabilitate dar și în practica îndelungată a bunelor maniere. Un articol polemic la adresa lui Macedonski care îl atacase în *Literatorul*

---

[1] T. Vianu, în *Gîndirea*, 1926, nr. 6—8, cf. *Secolul XX*, nr. 5/1971.

rămîne în sertar și este descoperit tîrziu de istoricii literari[1], adversitatea față de un vechi prieten devenit mare politician (Kogălniceanu) rămîne și ea ascunsă între filele unor scrisori, iar răspunsul rimat pe care îl dă celor ce i-l opuneau pe Eminescu (*„E unul care cîntă mai dulce decît mine? / Cu-atît mai bine țării și lui cu-atît mai bine“*), și acesta postum, este un document psihologic și moral care face dovada unei forțe sufletești neobișnuite. Alecsandri este, așadar, un om care se supune convențiilor publice și unui cod al bunelor maniere deprins prin voință și educație. *„Nu fi morocănoasă* — o sfătuia el pe fiica lui, aflată la Paris — *e foarte urît să fi morocănos și să-ți ieși din fire.“* E protocolar în afecțiune ca și în antipatie, un domn, așadar, care trebuie să fi pus și un oarecare procent de ipocrizie în afacerile publice ca și în cele sentimentale. Dragostea lui Horațiu pentru Getta este doar enunțată iar personajul este vădit stînjenit din acest motiv, dar Ovidiu este extrem de firesc în felul său ipocrit de a trata cu femeile, de a face apel la măruntele minciuni salvatoare chiar atunci cînd se află la ora marilor mărturisiri (*Ovidiu*, actul I, scena 7). Poate că Alecsandri nici n-a crezut în dragoste pe cît ar fi vrut să creadă, dar a încercat să se ridice la înțelegerea mitului, așa cum a încercat, tot prin simplă voință, să treacă de la satiric la sublim, de la Chiriță la Horațiu. Alecsandri *s-a decis* (de ce s-a decis este o problemă de gust, de ambianță și ideologie literară a vremii) să fie sentimental, tot așa cum s-a hotărît să treacă de la vodevil la „comedia înaltă“ sau la dramă. *„E timp ca ciocîrlia ce s-a alintat sub soare cîntînd plăcerile primăverii, să prindă la pene de vultur pentru ca să cerce zbo-*

[1] Cf. G. C. Nicolescu, *Viața lui V. Alecsandri*, E.P.L., 1965 (ed. a II-a revăzută).

rul în sferele nalte ale idealului"[1], își amintește într-un tîrziu Alecsandri reproșul prietenului său A. Cantacuzin în legătură cu creația sa dramatică. Scriitorul avea memoria observației critice, dar și sîrguința de a se corecta prin efort de voință. Ca urmare, scrisul lui Alecsandri ne pune în fața unui tip de *sensibilitate dirijată*. Scrisorile sale abundă în amabilități din care străbate intenția de a stabili relații de idealitate cu partenerul. „*Iubite Bălcescule*, — scrie el — *nu-ți pot spune bucuria ce m-a cuprins cînd am primit scrisoarea ta și am citit știrile ce-mi dai despre scumpa ta sănătate. /.../ Crede-mă că adesea am voit să-ți scriu și m-am oprit temîndu-mă să nu te turbur prin tristețea gîndurilor mele. Dar acum ești bine! Noroc bun să dea Dumnezeu. Mă simt fericit de această știre parcă aș fi căpătat o lume întreagă, căci te iubesc ca pe un dulce frate*". Alecsandri scrie așa cum își imaginează că ar trebui să simtă. Emoția este *dirijată* și înflăcărarea este cerebrală. Acolo unde socotește că emoția nu necesită operații de dilatare stilistică, în scrisorile către prietenii foarte apropiați (Ion Ghica, de exemplu), Alecsandri are dezlănțuiri stilistice cursive în genul pamfletului. În izbucnirile sale polemice, uneori furibunde, Alecsandri găsește expresivitatea fără s-o caute: „*Mă ocup de punerea la punct a manuscrisului meu* Despot *spre a-l da publicității* — îl informează el pe Ion Ghica — *ce pleașcă pentru diversele hidoase pocituri de la* Românul! *Ce adunătură de rîndași literari.*" Sau în

---

[1] Citatele din corespondența lui V. Alecsandri sînt reproduse după volumele: *Scrisori către Titu Maiorescu, I. Negruzzi, Al. Papadopol Calimach și Paulina Alecsandri*, Ediție îngrijită de Ilarie Chendi și E. Carcalechi, București, Ed. Librăriei Socec și Comp., 1904, și V. Alecsandri, *Scrisori, însemnări*, ediție îngrijită, note și indici de Marta Anineanu, E.P.L., București, 1964.

celebrul blestem împotriva antiunioniștilor din Moldova (1847): „*Blestemul țării curînd să cadă / Pe capul vostru nelegiuit! / Blestem și ură! ... Lumea să vadă / Cît rău în lume ați făptuit / Fie-vă viața neagră, amară / Copii să n-aveți de sărutat Să n-aveți nume! Să n-aveți țară! / Aici să n-aveți loc de-ngropat /Și cînd pe calea de vecinicie / Veți pleca sarbezi, tremurători / Pe fruntea voastră moartea să scrie / Dușmani ai țării! Cruzi vînzători!*“ // Cînd nu este preocupat de dirijarea emoției, deci cînd nu scrie pentru a face literatură, tonul este expresiv, dinamic, spiritual, strengăresc uneori, mai ales acolo unde se autopersiflează: „*Ferească Dumnezeu pe tot omul și chiar pe dușmanul lui de asemine boală producătoare de asemine convulsiuni olimpo-epileptice*“ — îi scria lui Iacob Negruzzi pe marginea unei strofe proprii. Autoironia, tipică, se spune, pentru naturile critice și înzestrate pentru comedie, este și semnul unei mari libertăți de spirit, al unei insatisfacții creatoare specific alecsandriniene: detașată și lipsită de crispări. Iată un alt exemplu în acest sens: „*Am scăpat din condei două versuri extravagante care m-au făcut să rîd mai pe urmă și care trebuie aruncate la paner: Și-a mea inimă plăpîndă / Pentru voi se face punte, / ca să trecem la izbîndă (...) Mai bine mi-oi păstra inima așa cum este și-oi zvîrli acele două versuri în foc, tot e iarna grea!*“ Alteori bîrfește cu grație sau insolență („*Ai auzit că Maiorescu va divorța pentru a se căsători cu d-ra Rosetti, fiica lui Radu Rosetti? Oare Schopenhauer i-o fi deranjat creierul?*“) și are reprezentări grotești în registre moderne ale sensibilității în legătură cu doamnele care participă la un dineu pe Quai d'Orsay („*Cui trebuie atribuită această dispoziție a sexului frumos francez de a se asemăna cu niște curci umplute cu ciuperci? /.../ Orice salon seamănă cu o curte de păsări bine hrănite pentru a*

fi gătite. Zăreşti ciupercile sub epiderma burghezilor îmbogăţiţi, epidermă fragedă, umflată ca pielea gîştelor îngrăşate. Este al naibii de indigest".), iar în diligenţa care îl duce spre Viena desfăşoară viziuni portretistice monstruos-fantastice prin observarea tovarăşilor de călătorie: „... *Printr-un ciudat efect al închipuirii sfîrşesc prin a descoperi unele apropieri între relieful locurilor care se desfăşoară sub ochii noştri şi sluţenia trăsăturilor ce mi se înfăţişează alături. În adevăr, gura tovarăşului meu seamănă cu prăpastia adîncă pe care am trecut-o în zorii zilei, buzele lăsate în jos şi crăpate ale unuia imită surpăturile malurilor drepte ale celeilalte. Nasul vecinului este împodobit cu unele coşuri monstruoase care închipuie, în mic, stîncile risipite pe coastele munţilor din jur şi părul său nepieptănat care se zbîrleşte de frig aduce foarte bine cu o pădure de brazi după o furtună strașnică".* Este vorba aici despre dilatarea fantastică a observaţiei şi despre ceea ce s-a numit o „estetică a urîtului" pe care Alecsandri a intuit-o în însuşirile ei expresive. Gîndirea artistică alecsandriniană are ascunzişuri şi surprize. Într-o descriere a Veneţiei descoperim accente prevestind o altă vîrstă literară: „*S-ar spune văzînd-o că este o nefericită prostituată care, pierzînd orice sentiment de pudoare, îşi expune mizeria sub podoabe false*" — iar o scrisoare dintr-un Paris mohorît aminteşte detresa bacoviană: „*afară plouă, cerul e întunecat, îţi scriu aceste rînduri la lumina lampei, deşi pendula sună nouă ore. Trist ... trist ... trist ...*" Şi din acelaşi Paris, o scrisoare dinspre sfîrşitul vieţii: „*Sub ferestrele mele trec umbre de trăsuri, umbre de oameni, umbre de călăreţi care apar şi dispar producînd o fantasmagorie dintre cele mai curioase. Copacii desfrunziţi se înşiră ca nişte scheleturi negre cu braţele ridicate spre cer ...*"

O incursiune mai atentă în universul sensibilității lui Vasile Alecsandri prezintă avantajul de a feri interpretarea critică de timidități nejustificate și poate constitui argumentul unei mai mari libertăți în abordarea critică a dramaturgiei sale. Pentru că una dintre marile nedumeriri pe care le ridică astăzi cercetarea lui Alecsandri se referă la etapa actuală a exegezei alecsandriniene. În ce punct se află critica, istoria literară și regia de teatru în ce privește dramaturgia lui Alecsandri? În etapa restaurării prestigiului, a consacrării sau a valorificării autentice? Din datele pe care le deținem, se pare că ne aflăm în etapa valorificării prudente. Odată depășit acest stadiu, necesar desigur, din punct de vedere științific, se poate trece la interpretarea mai liberă, degajată de prejudecăți vizînd lipsa de originalitate, de anacronismul sau superficialitatea acestui teatru al cărui drept simplu este de a fi mereu descoperit și îmbogățit.

Opera lui Vasile Alecsandri este rezultatul unui *program* (estetic și ideologic) și mai puțin rodul unei spontaneități arbitrare sau al unei vesele fantazii. Gravitatea reală dar îndelung contestată a dramaturgului nu trebuie căutată în tentația sublimului, în mitul *ciocîrliei și al vulturului* ci în consecvența cu care și-a impus un deziderat social și un ideal moral, într-o vreme cînd în Europa nu scria numai Hugo și Tolstoi ci și micii autori francezi de vodeviluri, „scriitori europeni", pe care Alecsandri i-a asimilat în manieră de mare scriitor. (În acest sens, cartea lui Charles Drouhet — *V. Alecsandri și scriitorii francezi*, Cultura Națională, București, 1924 — deși are merite comparatiste incontestabile, a impus punctul de vedere după care nimic sau foarte puțin din teatrul lui Alecsandri este original. Numai pentru Chirița

Charles Drouhet asocia zeci de titluri şi autori: pe Molière — *La Comtesse d'Escarbagnase*, Picard — *Les Provinciaux à Paris*, Regnard — *Les Folies amoureuses*, Maillot — *Madame Angot ou la poisarde parvenue de la cour*, Desangiers — *Le Mariage du Dumollet* etc. În afara faptului, spune Drouhet, că Alecsandri a împrumutat integral trăsăturile eroinei principale, nebunia Luluţei e din Regnard, Bîrzoi e copiat după personaje moliereşti — Jourdain, de exemplu — Guliţă e şi el o copie franceză, caracterizarea onomastică a personajelor e un calc francez şi tot franţuzeşti sînt şi travestirile lui Leonaş. E ştiut, însă, că cele mai multe dintre coincidenţele comparatiste a căror descoperire ne produce uneori o atît de vinovată plăcere nu sînt, în cele mai multe cazuri, decît mijloacele eterne ale literaturii asupra cărora nu poate emite nimeni titluri de proprietate. Caracterizarea onomastică, travestiurile, simularea nebuniei, n-au fost niciodată invenţii brevetate pe numele cuiva, cu atît mai puţin pe numele autorilor francezi citaţi de Charles Drouhet, unii dintre ei de o statură literară mult mai modestă decît Alecsandri. Este astăzi fapt dovedit că Alecsandri a preluat experienţa comediei franceze de bulevard, aşa cum a pus la contribuţie şi resurse ale teatrului românesc popular sau a celui de marionete, dar şi în această situaţie filiaţiile lui Charles Drouhet sînt fără îndoială exagerate. Chiriţa, pentru a rămîne la acest exemplu, este atît de specifică pentru contextul social-politic românesc al epocii încît orice analogii cu alte realităţi îşi pierd interesul de fond. De altfel Chiriţa este sinteza unei succesiuni de variante tipologice. Ea poate fi recunoscută în Zamfira din *Piatra din casă* sau în Tarsiţa din *Iaşii în carnaval* sau în anumite personaje feminine din monologuri.

Aceste vertiabile *studii de personaj* care au precedat și au urmat Chiriței sînt de natură să ne facă mai circumspecți în modul de a pune problema filiațiilor franceze în teatrul lui Alecsandri).

*

Alecsandri nici nu era un contemplativ ci un temperament sincer implicat în transformarea practică a societății. Ajuns în 1858 secretar de stat provizoriu la afacerile externe și păstrîndu-și această funcție în primul an al domniei lui Cuza, a lărgit libertatea presei desființînd cenzura, a asigurat climatul legal și democratic al alegerilor pentru Adunarea Electivă, a îndeplinit misiuni diplomatice de importanță istorică pe lîngă suveranii marilor puteri europene ale vremii.[1] Participant de concepție la mișcarea revoluționară din Iași (martie 1848), Alecsandri era un entuziast, un „revoluționar optimist" cum spunea George Călinescu, deși, în înflăcărarea sa revoluționară de tip francez, politica și literatura se confundă. Alecsandri visa revoluții mărețe, revendicări sublime, martiri înflăcărați și nedreptăți strigătoare la cer pe care le și descrie în broșura *În numele Moldovei, al omenirii și al lui Dumnezeu* care apare la Brașov în timpul emigrației moldovene de după mișcarea din martie. Alecsandri rămîne prin generozitatea implicării sale sociale, și, în particular, prin acest amestec specific pașoptist de politică și estetică (să nu uităm extazul lui Bălcescu pentru bucata de catifea smulsă din tronul lui Louis-Philippe și trimisă lui Alecsandri), purtătorul de idei al unei culturi revoluționare. Fiind, sau fără a fi revoluționar prin temperament, Alecsandri rămîne un

[1] Cf. V. Alecsandri, *Trei convorbiri cu Napoleon al III-lea*. Ediția a II-a, București, Tipografia Românească, 1912.

insurgent tipic pentru generația de la 1848, nu numai prin participarea la mișcările democratice ale vremii, ci și prin pionieratul fascinant al tuturor inițiativelor sale, prin faptul de a fi fost primul care a cules *Miorița*[1], primul român care a fost distins cu ceea ce numim astăzi un premiu internațional de poezie și primul scriitor român care a cunoscut ca poet și dramaturg succesul de public. Fiecare premieră cu o piesă de Alecsandri se impunea ca un moment distinct cu o semnificație de pionierat și succesiunea lor rapidă a stimulat progresul neîntîrziat al dramaturgiei și teatrului nostru, a ars etape obligatorii ale procesului de maturizare a mișcării noastre teatrale. *Iorgu de la Sadagura* este primul mare succes de public al unui dramaturg român, o performanță în arta improvizației satirice, *Iașii în carnaval sau Un complot în vis* este o alegorie politică corozivă care echivalează prin efectele și agresivitatea reacțiilor unei părți a publicului cu o „bataille d'Hernani" românească, *Chirița* este în toate ipostazele sale primul triumf al unui personaj dramatic în teatrul nostru, care a impus un tip comic de o mare originalitate cu drept de acces în galeria marilor tipuri comice ale lumii, *Despot Vodă* este printre primele meditații românești asupra puterii, o încercare temerară de combinare a dramei hugoliene cu tragedia shakespeariană, de inspirație istorică, *monologurile* impun o specie cu totul nouă în dramaturgie pe care Alecsandri a numit-o „cînticel comic", denumire neconsacrată, întărind tocmai prin aceasta ideea de inovație, *Sînziana și Pepelea*, un experiment autentic în dramaturgia românească, un *remake*, o preluare in-

[1] Cf. Mircea Zaciu, *Prezența lui Alecsandri*, în *Masca geniului*, E.P.L., 1967.

solită a unui mit, iar *Fîntîna Blanduziei* aduce pentru prima dată în dramaturgia noastră interesul asupra temei creației și a creatorului de geniu. Merite de pionierat, dar însemnînd, de fapt, foarte mult, pentru că pionieratul este el însuși o aventură. Deși nu avea poate nimic din febrilitatea revoluționarului, Alecsandri a fost un insurgent de vocație nu numai prin această cutezătoare asumare a pionieratului, ci și prin exercitarea consecventă pe toată durata vieții a unui nonconformism lăuntric. Criticismul social programatic și noul ideal estetic pe care aceasta îl presupune, îndrăzneala și orgoliul de a aborda toate genurile literare, precizia cu care a impus capodopere în toate genurile, saltul extraordinar pe care îl realizează literatura română modernă prin Vasile Alecsandri (sincronizîndu-se cu literatura europeană a vremii înainte ca „sincronismul" să fi fost teoretizat, dar funcționînd în practica literară a scriitorului, în relațiile sale europene), expansiunea și ambiția creatoare în fața căreia ne pune opera alecsandriniană, toate acestea sînt cîteva componente ale unei revoluții teoretice și practice înfăptuite de Alecsandri. Comoditatea, plăcerea contemplației, „kieful" și alte însușiri din această clasă pot fi luate în considerare doar ca determinări secunde ale unei naturi complexe. Să nu uităm că din 1834 cînd trece pentru prima dată granița în drum spre Paris, pînă în 1890, cînd revine la Mircești pe un drum fără întoarcere, Alecsandri a călătorit cu febrilitate de-a lungul și de-a latul Europei, apropiindu-se de Mircești și din nou îndepărtîndu-se, parcă apărîndu-și în felul acesta un sentiment extrem de personal și de fragil dacă nu chiar identitatea, revenind de fiecare dată la Mircești, refăcut, atras parcă, de previziunea unui punct-terminus

ca de un absolut al contopirii cu pămîntul naşterii. A călătorit la Paris, Roma, Bologna, Veneţia, Viena, Constantinopol, Prinkipo, Brussa, Triest, din nou Paris, din nou Veneţia şi Constantinopol şi Londra, apoi Biarritz, Bayonne, Toulouse, Nîmes, Marsilia, Tanger, Tetuan, Gibraltar, Algesiras, San Rocco, Cadix, Sevilla, Cordoba, Granada, Madrid, din nou Paris şi Londra, apoi Torino, Nisa, Viena, München, Milano, Geneva, Monte-Carlo, Avignon, Montpellier şi multe altele. O mobilitate hiperbolică şi o frenezie turistică inepuizabilă, mai ales că proiectase o călătorie tocmai în îndepărtata Japonie[1]. Un adevărat explorator neliniştit, dinamic şi plin de vitalitate. Indolenţa solară, comoditatea, confortul („rumeg bine şi nu mă gîndesc la nimic" — se relaxează uneori Alecsandri) înţeles ca o trăsătură a spiritului său rămîn în acest caz elementele unui mit al criticii? Sau tot ce se spune despre Alecsandri este sau poate fi adevărat în numele unei înzestrări contradictorii proprii personalităţilor foarte puternice?

Alecsandri este autorul unei opere literare neobişnuite, depăşind prin dimensiuni tot ce putea aspira să realizeze literatura română la acea epocă, operă ce rivalizează şi astăzi ca întindere şi diversitate cu cele mai harnice condeie. Numai teatrul, fără a mai socoti proza, culegerile de folclor, corespondenţa (capitol de o mare strălucire a scrisului său) însumează peste două mii de pagini. Un om care purta în sine ambiţia unei asemenea opere cît şi forţa de creaţie necesară trebuie să fi fost o structură umană şi artistică mult mai complexă decît ar lăsa să se înţeleagă imaginea actuală despre Vasile

[1] Cf. G. C. Nicolescu, *Viaţa lui Vasile Alecsandri*, Ed. a II-a, revăzută, E.P.L., Bucureşti, 1965.

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREŞTI

Alecsandri și opera însăși pînă la un anumit punct.[1] Modalitățile de expresie și stilistice ca reflex al unui anumit tip de sensibilitate erau și ele mai complexe și mai subtile decît sîntem obișnuiți să știm. Prin semnificațiile interne, dar și prin implicațiile istorice și culturale ale operei sale, Vasile Alecsandri depășește și chiar descurajează simpla interpretare critică. Pare că examinarea critică a unei opere de o neobișnuită întindere și diversitate nu ajunge pentru dreapta evaluare a contribuției sale la dezvoltarea literaturii române, fiind mai potrivit obiect de studiu pentru istoria culturii decît pentru critica literară. Într-un anumit sens Alecsandri și-a depășit opera prin prestigiu, urmarea fiind — în succesivele etape de receptare critică — o contaminare a operei cu popularitatea acesteia, a valorii cu prestigiul. Pentru secolul trecut sau, în orice caz, pentru o bună parte a secolului trecut, Alecsandri a rămas „acel rege-al poeziei, veșnic tînăr și ferice", dar secolul nostru a descoperit că n-a fost un mare poet și a avut, rînd pe rînd, revelația prozei, a operei dramatice, a însemnărilor de călătorie sau a corespondenței. „Acest liric moldovean a fost un liric slab, dar un prozator valoros" — spunea fără protocol Ibrăileanu. În multe cazuri, judecății de valoare i-a fost asociată, parcă pentru compensație, popularitatea operei

[1] Interesul stîrnit de personalitatea neobișnuită a lui Alecsandri nu s-a manifestat numai în critica și teoria literară ci și în beletristică. V. A. Urechia scria în 1890 piesa de teatru *Alecsandri la Mircești*, iar Victor Eftimiu, Camil Petrescu, Mircea Ștefănescu, au fost interesați și ei în prim plan sau în plan secund de personalitatea atît de multiplă și de semnificativă pentru cultura noastră a lui Alecsandri. Eminescu însuși, într-o piesă scrisă la Viena *(Amor pierdut — viață pierdută)*, disimulează în personajul Vrance trăsături alecsandriniene (cf. Vicu Mîndra, op. cit., p. 2).

și marele ei rol istoric. Poetul fericit în timpul vieții a fost mai puțin norocos post-mortem. Umbra lui Eminescu i-a estompat opera poetică, subtilitatea lui Caragiale a făcut necompetitivă opera sa dramatică. Între gustul pentru altceva al începutului nostru de secol și propriile neajunsuri ale operei sale, Alecsandri s-a transformat într-un mare autor de manual. Judecînd mitul și mai puțin opera, surprins de proporțiile acestui mit care se prelungea peste marginile secolului al XIX-lea, Ibrăileanu simțea nevoia unei critici radicale și afirma în 1901 că *Fîntîna Blanduziei* și *Ovidiu* „nu sînt teatru" și „n-au nimic din ceea ce intră în definiția acestui gen". Soluția pe care o propunea criticul nu era dintre cele mai constructive: „Ar fi vremea de-acum să fie tratate ca clasice, adică respectate dar nu jucate". Nu de respect are însă nevoie opera dramatică a lui Alecsandri, dacă prin respect înțelegem o pioasă uitare. Conștienți de imperfecțiunile unei opere dramatice atît de diverse de complex determinate, o vom interpreta ca pe un univers original produs al unei conștiințe estetice coerente.

*

Alecsandri a avut vocația socialului înțelegînd prin aceasta nu numai o greu de explicat reprimare a subiectivității ci, în primul rînd, o poetică foarte consecventă în aspirațiile ei sociale, melioristă, cum a spus Eugen Lovinescu, respingînd, de regulă, orice exaltare a eului în modul cel mai firesc, fără crispări și sacrificii de sine. Poetica lui Alecsandri nu se bazează, paradoxal, pe o sumă de norme formale ci pe o suită de valori ideologice constante, pe o sumă de *idei sacre* de la care n-a abdicat niciodată, pe care le-a repetat fără nici o teamă de la o lucrare la alta, cu convingerea

în necesitatea practică a popularizării lor, în virtuțile lor totodată instructive și estetice. Pentru că patriotismul, de exemplu, pentru a vorbi de cea mai cuprinzătoare dintre constantele ideologice ale operei alecsandriniene nu avea numai o valoare instructivă și propagandistică ci în primul rînd o valoare emoțională, ceea ce în gîndirea artistică a clasicului nostru era echivalentă cu valoarea estetică. Avem adesea de-a face în teatrul lui Alecsandri, și nu numai în teatru, cu un *patriotism estetizant*, așa cum „bunele sentimente" (de la ceea ce s-a numit dragostea poetului pentru natură, pînă la iubirea programatică a aproapelui: prieteni, frați, părinți) pot fi circumscrise, în mare, unei *voințe estetice* care confirmă că *ideile sacre* de care vorbeam aveau pentru scriitor o dublă valoare inseparabilă, instructivă și artistică. Ceea ce s-a numit la Alecsandri *credința în menirea providențială a neamului nostru* ca și credința melioristă într-o metodă artistică a educației publice, sînt idei de la care scriitorul nu s-a abătut niciodată. Prin aceste constante, cultura românească a secolului al XIX-lea, înțeleasă în generoasele ei strădanii, în disponibilitățile ei și în impresionanta ei expansiune, se confundă astăzi cu figura lui Alecsandri. Parafrazîndu-l pe Voltaire, putem spune, cîntărind rolul lui Vasile Alecsandri la dezvoltarea culturii românești, că dacă el n-ar fi existat ar fi fost cu siguranță inventat. *Un noroc al istoriei*, spunea Zarifopol și *om născut în ceas bun*, cum spunea Slavici. Într-adevăr, un mare capitol de istorie se împletește cu viața și activitatea lui Alecsandri. Prin forța cu care s-a impus în toate cele trei provincii românești, teatrul lui Alecsandri a contribuit, și nu mai putem ști exact în cît de mare măsură, la unificarea conștiinței naționale. La un an de la premiera ieșeană,

Iorgu de la Sadagura obținea mari succese la București, iar turneul lui Millo din 1851 cu *Chirița în provincie* în București confirma prin adeziunea publicului apariția primului scriitor național român, nu prin naștere și prin limbă, ci în sensul de a fi surprins un gust comun și o problematică comună. De altfel, pentru trupele de diletanți din Transilvania, Alecsandri este autorul preferat nu numai în timpul vieții, ci și după 1900. În 1845, Costache Caragiale preia și el pentru trupa sa *Iorgu de la Sadagura* și, după doi ani, aceeași piesă figurează în repertoriul diletanților de la Orăștie. Unirea avea nevoie de teatru, dar de un teatru de o asemenea valoare încît să-i permită accesul lin și o circulație prin sine în toate cele trei provincii românești. Alecsandri n-a fost nici un moment un scriitor moldovean, un scriitor local, ci a aparținut de la început unei așteptări naționale. Împletirea între viața înțeleasă ca istorie individuală și istoria unei colectivități naționale, fericire rezervată numai marilor spirite, este *norocul istoric* care se cheamă Vasile Alecsandri. Prin aceasta, Alecsandri rămîne scriitorul nostru prea-fericit. Noi îl așezăm sus, alături de Caragiale, care îi datorează atît de mult. Dacă n-ar fi fost Alecsandri în teatrul românesc, numai Caragiale mai putea fi Alecsandri.

Iorgu de la Sadagura sau arta improvizației

Prima comedie a lui Alecsandri, intitulată (prin minimalizare ironică) *Iorgu de la Sadagura,* a fost jucată prima dată la Iași în 1844, afirmînd precocitatea vocației pentru teatru a tînărului ei autor. *„Desigur, era foarte măgulitor pentru un tînăr de 22 de ani să primească asemenea ovații din partea compatrioților săi...“*, mărturisea Alecsandri în 1857.

Iorgu de la Sadagura ne apare astăzi ca o *satiră impulsivă* produsă de reacția foarte energică a autorului față de marile probleme de limbă ale epocii. Abia începe piesa și autorul lansează pamfletul lingvistic (actul I, scena a IV-a). Un pamflet dramatizat în care se confruntă atitudinile lingvistice fundamentale ale vremii: aceea tradiționalistă și cea neologistică. În această dispută, Alecsandri apără limba curată, autentică și firească, ai cărei depozitari sînt reprezentanții vechii generații, și caricaturizează violent excesele neologistice văzute prin implicațiile lor morale, snobismul în primul rînd, cu toate componentele sale: spoiala de civilizație, superficialitatea, disprețul indolent și confortabil față de valorile autohtone. Preocuparea constantă pentru disputa lingvistică a vremii pe care o găsim în *Iorgu de la Sadagura,* și pe care o vom regăsi în toate comediile ce vor urma, se va transforma în cele din urmă într-una

din cele mai specific alecsandriniene surse de umor. Echivalările umoristice, omonimiile forțate, traducerile libere, calamburul bilingv, deformările cele mai diverse sînt cîteva dintre procedeele comice pe care Alecsandri le extrage din satira lingvistică. Poliglotismul caricatural, obositor în cele din urmă și xenofob, care acoperă zeci de pagini din teatrul comic al lui Alecsandri nu este decît un procedeu tehnic în care autorul a avut o prea mare încredere. Astăzi „comicul lingvistic" (și nu comicul de limbaj) din teatrul lui Alecsandri, gratuit, arbitrar și excesiv nu mai are decît întîmplător valoare expresivă, deși unii cititori moderni ai autorului au încă savoarea caricaturii limbajului franțuzit. (Cf. Marin Sorescu, *Starea de destin*, Ed. Junimea, 1977). În principiu, scenele de satiră lingvistică sînt susținute pe de o parte de un franțuzit și de partea cealaltă de un neaoș care nu pricepe nimic ori se face că nu pricepe nimic din păsărească franco-moldavă a interlocutorului. În *Iorgu de la Sadagura* neaoșul e boierul Damian, iar franțuzita e Gahița Rozmarinovici, intrată în legătură cu civilizația europeană după o vizită la Cernăuți. Neaoșismul lui Damian este agresiv antineologistic și descurajează toate tentativele Gahiței de a introduce în conversație cuvinte noi. Procedeul perferat de respingere este *preluarea deformată*. „Reputație" devie *răspuntație*, „invitație" — *înghitație*, „delicatețe" — *catețe*, „eleganță" — *gant*, „developată" — *Vel Lopată* și așa mai departe. Echivalențele caricaturale pe care le inventează Alecsandri nu mai au astăzi nici o valoare umoristică. Prin evoluția limbii, toate neologismele de mai sus și altele asemănătoare au fost asimilate de lexicul curent. *Iorgu de la Sadagura* este o *satiră impulsivă* nu numai în sensul atitudinii polemice în problemele lingvistice ale vremii ci și în arhitectura foarte operativă a lucrării. Este limitată la ma-

ximum partea expozitivă și sîntem introduși fără ocoluri în subiect. Boierul Damian își așteaptă nepotul trimis la învățătură la *Sadagura*. Sentimentele părintești ale lui Damian sînt expuse în cîteva fraze și în cîteva exclamații, psihologiile sînt expediate, ritmul este alert, situațiile se succed cu repeziciune, piesa pare scrisă „dintr-o suflare", totul pare subordonat unei maxime operativități a construcției. „*Aceasta este o piesă de circonstance, o compunere improvizată, o scriere aruncată pe hîrtie în două-trei zile*" — scria Alecsandri. Într-adevăr, de o improvizație este vorba, dar o improvizație superioară, rezultatul unei mari ușurințe a scrisului dramatic, o *artă a improvizației* care ne poate da, prin extensie, imaginea unei dimensiuni fundamentale a personalității autorului ale cărei elemente specifice, în afara *operativității construcției* (vizibilă în simplitatea subiectului, în mecanismul extrem de simplu al satirei, în simetria expeditivă a greșelii și a sancțiunii), a *ritmului alert* și a *setei de schimbare a situațiilor*, sînt și *tipologiile comice fixe*. Toate personajele — în afara lui Iorgu, singurul care se transformă pe parcursul piesei, evoluînd spre înțelesul instructiv al satirei — sînt deasupra oricărei realități psihologice, repere comice în jurul cărora autorul improvizează în cea mai mare libertate: Gahița Rozmarinovici, este franțuzită și romanțioasă, Damian — doar în aparență variabil prin atitudinile sale succesive față de nepotul său — este reprezentant al bunului simț național, neaoș, greoi, pozitiv în sensul didactic, Iftimi, servitorul căruia toate îi ies pe dos pînă și vorbele, e un fel de Păcală avînd legătură și cu valetul inteligent din comedia europeană medievală, iar Gîngu, surdul care nu aude dar le potrivește, cu grosolănia lui imperturbabilă dar plină de candoare, pare personajul cel mai potrivit pentru ideea de imobilitate a tipologiilor

în genul improvizației, ca și Klaine Swabe uriașul ridicol și îndrăgostit. Să amintim, în treacăt, că în *commedia dell'arte* tocmai tipurile fixe, situațiile și motivele fixe constituiau pilonii de susținere ai scenariului. La nivelul limbajului, improvizația se exprimă prin zeflemisirea situației dramatice, prin parodie. *Parodia ca improvizație* apare pretutindeni, nu numai în *Iorgu de la Sadagura* ci în toate comediile lui Alecsandri, inclusiv în improvizația savantă și barocă din *Sînziana și Pepelea*. Reproducem pentru exemplificare selecțiuni din *parodia reproșurilor* (actul al II-lea) „Durerea" și „mînia" Gahiței, provocate de trădarea lui Iorgu, se desfășoară după un scenariu cavaleresc, arhicunoscut. Este simulat aici un ritual al reproșurilor, un ceremonial al despărțirii al cărui înțeles stă în complicitatea cu publicul fără de care parodia nici n-ar fi posibilă:

Gahița: *Te-ai săturat de-a mă vedea plîngînd, om fără suflet ce ești. Cînd tu însuți ești pricina că mi s-au schimbat ochii în pîraie de lacrimi... Vai de mine! Cît sînt de nenorocită! Eu care i-am jărtfit toate palpitațiile inimii mele! și care l-am rîdicat în fantasia mea pînă la al nouăsprezecelea cer!... Ce descepție crudă! ce deșteptare fioroasă!... ce!...*

Iorgu: /.../ (Imitînd pe Gahița) *Ce desnădăjduire amară! ce lovire cumplită pentru inima mea, ce durere sfîșiitoare!...*

Gahița: (Cu mînie) *Infame!... cum de îndrăznești să mă calci în picioare pe mine care te-am învăluit în toate fericirile lumești și te-am legănat la sînul meu ca pe un copil rătăcit în calea vieții?...*

Iorgu: Și acestea le știu... (s.n.) *așteaptă*... (Imitînd pe Gahița) *Pe mine care te-am legănat și*

te-am înviat ca pe-o floare veștejită la razele amoriului meu! ... și care priveghind ca un înger binevoitor asupra ta, am îndepărtat toate ce ar fi putut să sbuciume coardele inimii tale! ...

. . . . . .

Gahița: *Te-am înțeles eu demult că-mi calci într-aiurea ... însă bun îi Dumnezeu! ... Mi-a veni prilejul să-mi răzbun ... și-atunci ... cerul va fulgera, mările s-or clătina și pămîntul s-a cutremura!* (Iese turburată pe ușa din stînga).

„Și dracul te-a lua!", încheie Iorgu, excedat, improvizația reproșurilor susținută cu atîta temperament de Gahița.

Foarte sensibil la aspectul instructiv al operei sale, Alecsandri a simțit nevoia să explice, imediat sau retrospectiv, *intenția utilă* care a constituit îndemnul unei piese sau alteia. Scopul didactic al satirei din *Iorgu de la Sadagura* este exprimat în termeni lapidari într-una din scrisorile din anul premierei. *„De vreo cîțiva ani* — scrie Alecsandri — *boierii și cucoanele încep a simți dorința de a trece peste hotar /.../ Ei se duc de se delectează în plăcerile Vienei și chiar ale Parisului, admirînd minunile civilizației și înavuțind astfel fondul lor de idei și de cunoștințe. Această tendință de a vedea lumea o găsesc foarte nimerită căci îmi pare de natură a ne depărta de trîndăvia orientală și a ne pune în contact cu viața activă și inteligentă a popoarelor occidentale, însă o mare parte din acei care au avut ocazie de a face o comparare între progresul Germaniei și al Franței și între starea de înapoiere a Moldovei, în loc să puie umărul să urnească țara din hăugaș, găsesc*

mai comod a critica orbește și a disprețui prostește pămîntul lor strămoșesc cu tot ce are, bun sau rău. Și fiindcă asemine manie ridicolă e considerată de bonton, și e practicată de cei mari, ea află mulți aderenți din cei neumblați în țări străine și un număr considerabil de momiți în public. Ce poate să rezulte din această hulă nedreaptă și exagerată? Stîngerea simțirei de patriotism, indiferență fatală față de soarta viitorului nostru." Din perspectiva pe care o deschide explicația lui Alecsandri, *Iorgu de la Sadagura* poate fi situată în fruntea unui șir de lucrări dramatice care pun într-un fel sau altul, în registru satiric (*Iorgu de la Sadagura*), melodramatic (*Acolo departe* ... de Mircea Ștefănescu) sau tragic (*Un fluture pe lampă* de Paul Everac) problema dezrădăcinării, și pe un plan mai larg, a emigrării, a confruntării cu civilizația apuseană. Inginerul Petrescu din drama lui Paul Everac, pentru a lua un exemplu mai recent, nu este cu nimic mai puțin ridicol în expatrierea sa pariziană, snobă, haotică și superficială, decît Iorgu venind în Moldova dintr-o Sadagura a tuturor posibilităților, deliciilor și rafinamentelor, și Iorgu, la rîndul lui, nu este într-o primă ipostază cu nimic mai puțin dramatic în alienarea lui națională decît personajul din piesa lui Paul Everac. În scrisoarea citată lucrurile sînt spuse răspicat și nu ne vom opri asupra acestui aspect, deși, pentru un regizor contemporan care s-ar gîndi s-o pună în scenă, o „actualizare" în sensul de mai sus ar putea fi o tentație cît se poate de justificată care n-ar face decît să restituie unul din înțelesurile fundamentale ale comediei. Problema pe care o pune, însă, Alecsandri este aceea a importului de civilizație, a confruntării dintre două civilizații. Cum spune Iorgu: „*Apoi, ce să-ți spun,* mon cher oncle? *Cînd au trăit cineva într-un tîrg ca Sadagura și cînd este silit în urmă a veni într-o țară*

ticăloasă ca a noastră, contrastul i se pare atît de piramidal încît nu poate găsi cuvinte destul de energice pentru ca să esplice ce simțăște în lăuntru". În acest *contrast piramidal*, în comentariul satiric al autorului pe marginea acestui *contrast piramidal* aflăm problematica autentică a piesei. Contrastul între civilizația tradițională cu vechile ei valori (reprezentată în piesă de bătrînul Damian) și zările unei civilizații noi, de import, neconstituită încă și ridicolă în copilăria ei, este reprezentat în piesă nu atît de Iorgu, personaj procesual, restituit în cele din urmă ideii morale a piesei, ci de Gahița Rozmarinovici, structură contrafăcută, susținătoarea extaziată a importului de civilizație. Un conflict care va lua succesive înfățișări în comediile lui Alecsandri fără ca autorul să-și definitiveze opțiunea, declarîndu-se mai ades partizanul valorilor tradiționale ca în *Iorgu de la Sadagura*, dar și caricaturizînd *ruginiții* vechilor rînduieli în monologul *Sandu Napoilă ultra-retrogradul* și arătîndu-și chiar în caricatură bunăvoința față de formele diletante ale importului de progres, exprimîndu-se cel mai exact pe sine nu în aderența sau neaderența la un termen sau altul al dilemei, ci tocmai în oscilația sa de o parte și de alta a celor două lumi, și aceasta prin intermediul Chiriței, amestec insolit de caricatură și simpatie în proporții atît de bine dozate încît a rezultat unul dintre cele mai complexe și mai rezistente personaje comice ale literaturii noastre. *Iorgu de la Sadagura*, deși ieșită de sub pana unui autor foarte tînăr, tranșează disputa în favoarea concepției și modului de viață tradițional. Piesa se încheie cu o horă bătrînească:

> Damian: /...: *Unde-s scripcarii? ... Iată-i ... Ian ascultați, dancilor ... să-mi cîntați o horă de cele bătrînești cum le plăcea părinților noștri.* /.../

Mă Iorgule, dar tu nu vii să joci? Tot nu-ți plac obiceiurile noastre?

Iorgu: *Ba acuma îmi sunt dragi. Acuma știu să prețuiesc bunătățile care ne-au rămas de la strămoși și să dea domnul să le păstrăm totdeauna pentru ca să rămînem tot români și să ne fie dragă țara noastră.* (Se prinde în horă.)

Alecsandri obișnuiește să explice într-un text final ceea ce piesa oricum exprimase prin întregul ei; un *sumar ideologic* încheie de fiecare dată piesele sale. Mai mult, în asemenea rezumate Alecsandri simte nevoia de a dilata „mesajul" acoperind zone ideologice cu care piesa în sine nu are o legătură vădită. Corul final din *Iorgu de la Sadagura* îndeplinește aceeași funcție de *supramesaj*.

Nu trebuie să scăpăm din vedere faptul că, în toată lipsa de activitate psihologică a personajelor piesei, confruntarea din *Iorgu de la Sadagura* ia uneori aspectul unui conflict interior. Ai, din loc în loc, sentimentul că Iorgu trăiește în mod autentic drama inaderenței la o altă realitate culturală. Vorbește despre suferința ce o „simțește în lăuntru" și se lamentează: *„Iată viitorimea ce mă așteaptă!... iată viața ce mi se pregătește! Bucate țărănești cu ceapă și usturoi pentru plăcerea gurii!... Miros de curechi murat pentru plăcerea nasului!... Scîrțîituri și răcnete țigănești pentru plăcerea urechilor și priveliștea unor persoane urîte, ruginite și necioplite pentru plăcerea ochilor! Iată în ce se încheie tot traiul ce am să sufăr pînă la moartea mea!"* (Actul I, scena a IX-a). Sau *„Ah, nu vezi palida mea față?... pe trăsăturile obrazului?... nu vezi că de cînd am intrat în casa asta mă topesc ca o pansea arsă de vînt? Simțești*

ce sufere inima mea aici în atmosfera asta barbară unde nu răzbate nici o rază a civilizației?"

Este un *șoc cultural* pe care Alecsandri îl resimte comic, provocat de tranziția bruscă la o altă civilizație: *„Gîndește ce efect ți-ar pricinui cînd ți-ar pica peste cap Turnul Trisfetitelor . . . Asemini efect îmi pricinuiesc mie toate lucrurile ce mă înconjoară"*. Suferința lui — de fapt o paradă de vorbe mari care precede asaltul amoros — este atotcuprinzătoare și are determinări metafizice: *„Nimic nu-mi place, nimic nu mă mulțămește. /. . ./ Ah, nici o băutură nu poate vindeca patimile sufletești și intelectuale"*. (Actul I, scena a X-a). Bineînțeles, Alecsandri nu insistă pe această latură a conflictului, sesizabilă doar prin extensie, ci sancționează fără concesii înstrăinarea lui Iorgu față de bunele obiceiuri de acasă, iar mofturile metafizice sînt ridiculizate prin minimalizare caricaturală. Însuși conflictul de bază, opoziția dintre două moduri de civilizație, devine prin *reducție comică* un contrast între două concepții culinare: *„O! Sadagură, Sadagură . . . Unde sînt mulțămirile ce cuprinzi la sînul tău? . . . Unde-s chiflele? . . . Unde-i berea? Unde-s cartoafele? Unde-i șnițelul cel chesaro-crăiesc?"* Suferințele metafizice ale lui Iorgu sînt și ele spulberate și proiectate în burlesc prin asocieri cu fiziologicul: *„Nimic nu-mi place, nimic nu mă mulțămește! . . . parcă-mi stă o greutate nemistuitoare în stomah. Nu știu ce să fie: mămăliga sau altă?"* Asocierile de metafizic și contingent, de sublim și diurn, de o mare expresivitate comică și de o mare eficiență satirică, sînt foarte frecvente în *Iorgu de la Sadagura*, afirmînd o poetică și o tehnică modernă a satirei.

Carnavalul ca revoluție

Iașii în carnaval sau *Un complot în vis,* fascinează prin analogia cu Caragiale. Pare că Alecsandri a scris piesa după ce a citit *Conu Leonida față cu reacțiunea, D-ale carnavalului* și *O noapte furtunoasă,* toate la un loc, fiindcă are cîte ceva din fiecare. Găsim aici și discuția stupidă despre revoluție din *Conul Leonida* și scrisoarea de amor comentată din *Noaptea furtunoasă* și preocuparea cuplurilor pentru balul mascat din comedia *D-ale carnavalului.* Scena întîi pare transcrierea cu mici modificări a unei scene din *Conul Leonida față cu reacțiunea:*

Lunătescu (trezindu-se și căscînd): *Soro!*
Tarsița (asemine): *Ce-i?*
Lunătescu: *Cîte ceasuri sînt?*
Tarsița: *Cîte-au fost și ieri pe-astă vreme.*
Lunătescu: *Mult am mai dormit! Bre! Bre! Bre! Ian' cată că s-au înserat.*
Tarsița: *Cum nu-i dormi dacă ești cît un somn.*
Lunătescu: *Aud, dragă?*
Tarsița: *Zic că alta nu știi să faci decît să horăiești.*
Lunătescu: *Așa să trăiești?*
Tarsița: *Mai bine ie sama să te trezăști într-o bună dimineață mort de damla.*

Lunătescu: *Ba ferească Dumnezău! Auzi vorbă! Nu-i destul c-am visat toate grozăviile pămîntului, încă mă mai şi sparii cu damlale. Foarte-ţi mulţămăsc de bunătate.*

Tarsiţa: *Ce grozăvii zici c-ai mai visat? Or fi iar niscaiva fleacuri.*

Lunătescu: (serios): *Ba nu dragă. Astă dată am avut un vis care m-a încreţit din talpă pînă-n creştet.*

Tarsiţa: *Ce vis?*

Lunătescu: *O revoluţie! Un complot înfricoşat.*

Tarsiţa: *Ha, ha, ha!*

Lunătescu: *Nu rîde, soro, că, zău, nu-i şagă. De cîteva zile mi se bate ochiul stîng şi sînt sigur că are să se întîmple în curînd o blăstămăţie grozavă.*

Tarsiţa e autoritară, îl ia peste picior pe Conu Taki Lunătescu, îi răspunde în doi peri şi nu e dispusă să îl asculte cu admiraţia tîmpă a Efimiţei lui Caragiale. Tarsiţa are legături cu Efimiţa doar în context, altfel ea este mai aproape de Veta din *O noapte furtunoasă* care suferă mocnit de gelozia ei adulterină în timp ce îi coase mundirul lui Chiriac. Tarsiţa se răcoreşte şi ea strigînd la servitoare, ca Veta cînd îşi varsă necazul pe Spiridon:

Tarsiţa (luînd dulceţi, zice încet Saftei): *Mai trecut-a azi călare pe-aici?*

Safta: *Cine? Ofiţăriul?*

Tarsiţa (cu blîndeţă): *Dar, Săftico... Ofiţăriul Leonil.*

Safta: *A trecut de vreo două ori.*

Tarsiţa (pătrunsă): *Şi s-au uitat la ferestrele mele?*

Safta: *Ba nu.*
Tarsița: *Lipsăști, toanto!*
Lunătescu: *Să-ți fie de bine, soro.*
Tarsița: *Sărut gurița.*

Discuția se desfășoară, cum se vede, de față cu soțul ei și, în mod cert, cu complicitatea acestuia ca și în *Noaptea furtunoasă*. Comentariile lui Taki Lunătescu asupra revoluției sînt la fel de absurde ca ale lui conu' Leonida. Doar poziția lor politică nu coincide, stupiditatea e aceeași. *„Dar înțelege, ființă nătîngă ce ești"* — încearcă Lunătescu s-o convingă pe Tarsița de iminența revoluției — *că lumea s-a deschis, s-a deschis peste măsură"*... Și o convinge pînă la urmă, reacția Tarsiței fiind, să spunem, caragialescă: *„Taci, frate, că-mi vin istericalele... Au căpchiet lumea"*.

Subiectul farsei *Iașii în carnaval* este simplu și se bazează pe formule tradiționale: un imbroglio (produs de procedeul travestiului) alimentat de pretextul carnavalului, generează situațiile comice tradiționale: *qui pro — quo-ul*, demascarea comică, toate acestea cu finalități satirice. O valoare a piesei trebuie să descoperim și în prelucrarea și adaptarea pentru teatrul românesc a acestor procedee ale comediei clasice, așa cum o vom descoperi și în sensul social pe care îl atribuie Alecsandri unei intrigi simple și pe alocuri facile.

Postelnicul Taki Lunătescu este un angoasat al revoluției. Ceea ce îl persecută este sentimentul nelămurit de frică față de noutate. Lunătescu nu știe ce este revoluția; este o victimă a ignoranței în tot ce privește mecanismele sociale a căror funcționare o percepe empiric. Pentru el revoluția are un mister obscur și îi apare ca un fel de spectacol. Tare e gata să zică și el ca personajul lui Caragiale: *„hai și noi pe la revoluție"*. Re-

voluția poate fi orice sau oricine și poate izbucni de oriunde, poate fi o persoană (Leonil), un zgomot, o petrecere cu irozi sau servitoarea care sparge paharele. Alecsandri se joacă cu spaima lui Taki Lunătescu purtîndu-și personajul prin stările cele mai diferite, gradînd cu cinism panica acestuia de la frica cea mai lipsită de temei (ca în scena cu paharele sparte), pînă la amenințarea reală. În intervalele de acalmie, cînd fantoma revoluției dispare, Lunătescu rămîne surescitat și se manifestă prin ciudate porniri amoroase (actul I, scena 5).

Postelnicului îi place să doarmă. Tarsița îi spune în prima scenă că e *mare cît un somn*. Să nu omitem faptul că Alecsandri și-a numit personajul *Lunătescu*, deci, somnolența lunatică a acestuia cu toate implicațiile posibile pe *planul somnului* sînt intenționate și consecvente (vezi somnul lui Papură Împărat din *Sînziana și Pepelea*). Cea mai mare parte din *timp* și-o petrece dormind. Se culcă, probabil, spre dimineață și doarme pînă seara pentru că noaptea, după toate indiciile, și-o petrece jucînd cărți. Prin somn și jocul de cărți, Lunătescu a pierdut contactul lucid cu realitatea, halucinează și transformă revoluția într-o superstiție care își caută materializarea într-o formă corespunzătoare în planul realității. Plăsmuirile sale vor lua, așadar, forma irozilor pînă la identificarea acestora cu revoluția însăși. Obsesia irozilor îi produce postelnicului treceri abrupte de la o stare la alta: „*Irozi? (în parte) Revoluțiia-i gata . . . Visul mi s-a împlinit. Sîntem pierduți*“ — îl anunță solemn pe subalternul său, *șatrariul Săbiuță*. Ar avea să se liniștească, se așează cu prietenii la masă pentru o partidă de cărți, dar irozii îl persecută și scapă cărțile din mînă: „*Iar irozii și tot irozii!*“ Coșmarurile sale au încă o explicație. Funcția de șef al poliției îi cere să apere ordinea prestabilită, dar, dormind ziua și jucînd cărți noaptea,

postelnicul poate avea și un sentiment al datoriei neîmplinite. Paranoia revoluției este, în acest caz, un reflex al acestui sentiment de culpabilitate. Nu cumva coșmarul revoluției de care face caz Taki Lunătescu este un mic truc, o nebunie simulată, menită să atragă atenția asupra neodihnei sale întru apărarea liniștii publice? Nu sînt suficiente date în text care să ne întărească ideea că Lunătescu e un funcționar chiulangiu care se preface că lucrează ca să arunce praf în ochii mai marilor sau ai opiniei publice, dar, nefiind stupid și credul ca Săbiuță, toată agitația lui este plină de subtexte. Lunătescu disimulează iar autorul, pentru a face cunoscute spectatorului adevăratele gînduri ale eroului său, este obligat să apeleze frecvent la formula aparteurilor sau la scena cu un singur personaj. După o întrevedere cu Săbiuță, Lunătescu rămîne singur în scenă și retrage — pentru public — toate promisiunile făcute subalternului său cu puțin timp înainte urmărind să-i stimuleze energiile și să-i înalțe sentimentul patriotic. „*Cînd a ști Moldova ce slujbă i-am făcut eu, mi-ar ridica un monument de patru lei*“ ..., mărturisește publicului Taki Lunătescu. De revoluție se teme și nu se teme: „*De acum mă pot duce unde mă cheamă amoriul ... la magazia modistei! Și cît pentru Irozi, mi-oi lua pistoalele*“. Între aceste date psihologice este posibil ca și obsesia revoluției pe care o acuză Lunătescu să fie simulată. Lunătescu e șiret. Își cunoaște foarte bine oamenii. Îl cunoaște bine și pe Săbiuță — acest Pristanda moldovean — amestec de stupiditate, candoare și viclenie, și îl ia în rîs de pe poziții de superioritate: „*După dînșii, voinice Săbiuță. Patria are ochii asupra noastră*“, ceea ce nu este decît o parodie a repertoriului patriotard al vremii. *Panica revoluției* pe care o joacă Lunătescu în fața lui Săbiuță ar fi, în primul rînd, o acțiune de consolidare a moralului lui

Săbiuță, iar în al doilea rînd, o farsă cu care se amuză pe socoteala adjunctului său. Nu lipsește, din frazele cu care postelnicul Lunătescu încearcă să-i fortifice lui Săbiuță sentimentul datoriei, o perspectivă ironică: *„Aceste cinstite titluri trebuie deci să te-îndemne a nu cruța nimic pentru binele obștesc... pentru patrie!* Și reia motivul patriei, fiindcă se îndoiește de claritatea acestei idei în mintea lui Săbiuță: *„Patria, înțălegi?* " *„Înțăleg dar nu te pricep"*, recunoaște șatrariul. Săbiuță, la rîndul lui, nu e nici el atît de naiv pe cît vrea să pară. Ca să înțeleagă ce i se cere, el vrea mai întîi să audă ce i se dă: *„Te simți în stare să te jărtfești pentru patrie?"* — îl întreabă superiorul său. Fără să cadă în cursa entuziasmului pe care i-o întinde Lunătescu, Săbiuță retractează, devine bănuitor și ezită, apoi începe să disimuleze:

Săbiuță *(îngrijit): Ce fel... să mă jărtfesc?*

Lunătescu *(serios): Cu totul ... și cu viața, poate! ... după împrejurări.*

Săbiuță: *Cu viața mea, ori cu alta?*

Aceleași precauții și le ia Rică Venturiano, demagog de profesie, oprindu-se din elanul său oratoric: *„ori toți să muriți, ori toți să scăpăm"*. Săbiuță continuă la fel de prevăzător: *„D-apăi știu eu?"* — și numai după ce i se promite avansarea se arată mai receptiv la ideea datoriei față de patrie, deși modalitatea practică de realizare a acestei datorii îi rămîne în continuare foarte confuză.

Săbiuță *(aprinzîndu-se): „Bine zici, coane Taki, datoria noastră de patrioți este să înăbușim complotul în față. Trebuie să facem, să dregem și să închipuim"...*

Expresia demagogiei patriotarde la Taki Lunătescu e la fel de sublimată ca și la personajele lui Caragiale, cu deosebirea că Rică Venturiano sau Nae Cațavencu sînt și naturi narcisiste cărora le place să se asculte sforăind fraze și înșirînd nonsensuri, în timp ce Lunătescu nu are por-

niri oratorice, fiind un cinic care se amuză cu lucrurile sfinte. Vocația fundamentală a lui Taki Lunătescu nu este revoluția, nici reprimarea ei ci asaltul asupra modistei Cati. Este încă o înscenare pusă la cale de duplicitarul și ingeniosul postelnic. Pretextează că se costumează în Irod pentru a păcăli pe complotiști. În fond el se travestește pentru a finaliza galanteriile sale, mai precis pentru a-și urma nestingherit chemarea erotică: „*De-acum mă pot duce unde mă cheamă amoriul*". Cînd e pus în primejdie, debitează fraze patriotice cărora le adaugă histrionismul și frica: „*Îndură-te de mine, domnule revoltant, că am o casă de copii... și sînt un patriot bun, moldovan curat*". Cinismul lui Taki Lunătescu nu se rezumă la aceste forme pasive ci se agravează pînă la șantaj. Trece cu vederea cochetăriile extraconjugale ale Tarsiței dar o spionează și, folosind datele adunate, trece la șantaj cînd se vede el însuși amenințat: „*Dacă-i pe răfuială... apoi ian poftim să te spovăduiesc despre cel logofăt cu părul de aur și despre trîmbița escadronului*". Tocmai pentru că își cunoaște oamenii, Lunătescu știe că nu poate conta pe ei. Le administrează uneori lecții și discursuri demagogice întăritoare, în care el însuși nu crede: „*Gîndiți-vă că patria își încredințează soarta în mîinile a patru comisari, voi trei și șatrariul al patrulea*". „*Cu adevărat* — bîiguie Săbiuță stupid, de frică, ori disimulînd — *cu adevărat, trei și cu unul fac patru*", fără să aflăm opinia lui în problema de fond, patria, despre care el pare să aibă întotdeauna o părere diferită de aceea a șefului său. În fond, Săbiuță, e un om onest. În el își găsește autorul cel mai obiectiv comentator al momentului politic al piesei, *scena păpușilor*. Ascultînd cupletele lui Alecu, Săbiuță trece treptat din ipostaza de polițai al ocîrmuirii în simplu om din public care primește favorabil critica socială. Alecsandri urmărește cu atenție reacțiile

lui Săbiuță, descoperind în bonomia personajului o puternică sursă de motivație a săgeților satirice pe care le trimite Alecu și pe care le întărește Săbiuță. *„Auzi, tîlhariul, cum batgiocorește lumea“* — spune el la început. Apoi se simte el însuși vizat de critica lui Alecu, ca orice ignorant suspicios care descoperă dizidența în orice text *(„în mine bate ... lasă .... lasă...“)*, dar treptat, se detașează și începe să dea dreptate păpușarului *(„Unde-i acum conu Taki s-asculte?“)*, atașîndu-se în întregime la critica socială *(„Asta-i cam așa, n-am ce zice nici eu“)*, stupefiat în cele din urmă de justețea afirmațiilor și autocritic: *„Văleu! că iar m-a pocnit!“* Și cînd totul pare pierdut, cînd nu mai are ce apăra pentru orînduirea al cărei slujbaș este, abia mai are resurse să se apere pe sine. Aici se produce definitiv ruptura între sine și calitatea de apărător oficial al sistemului social incriminat.

Cadrul carnavalesc în care se succed întîmplările face parte dintr-o formulă tradițională a literaturii comice pe care Alecsandri o preia și îi dă o nouă funcționalitate, speculînd în folosul criticii sociale și de moravuri particularitatea carnavalului de a fi o lume pe dos. Imaginînd un carnaval în Iași, Alecsandri nu urmărește efecte decorative ci își ia precauții împotriva cenzurii, carnavalul fiind pretextul sub care totul este permis, inclusiv revoluția. Pentru că revoluția din mintea surescitată a postelnicului Lunătescu *e ca și cum ar fi avut loc.* Atmosfera de carnaval se transmite prin febrilitatea pregătirilor pentru balul mascat, dar elementul fundamental prin care se realizează imaginea acestui „monde à l'envers“ este jignicerul Vadră — boierul provincial venit din Nicorești să-și vadă nepotul. El este observatorul atent, obiectiv și stupefiat care încearcă să înțeleagă ceva din haosul Iașului în noaptea carnavalului. Pe străzi e întuneric beznă, felinarele sînt stinse, *„s-au lăsat*

în nădejdea lunii pe astă seară — comentează autorul, *și luna în nădejdea [felinarelor]. Unde m-am vîrît eu? Nu cumva am intrat într-un tîrg de ieniceri?*" — se miră jignicerul Vadră. Iată elementele ce alcătuiesc această lume halucinantă care i se înfățișează ochilor lui măriți de uimire: doi indivizi ascunși în mantale care îi sucesc mîinile și-l amenință cu moartea, un polițist care îi strigă în ureche fără nici un motiv, un individ travestit în Irod-Împărat care îl excrochează și îi pune un nas de carnaval (*cocorația*), oameni mascați cu felinare în mîini, o succesiune de figuri bizare, irozi, păpușari, ceva ce pare o arăpoaică, *doi draci sărind*, lăutari, etc. „*Multe soiuri de dihănii mai sînt la Leș*" — se minunează boierul din Nicorești și adaugă: „*Aș giura că-s pe ceea lume*". Dar boierul provincial nu se află pe cealaltă lume, este în lumea cea adevărată dar în plin carnaval, deci într-o lume răsturnată care neagă pentru cîteva ceasuri, prin mască și travesti, relațiile dintre oameni, sfidează ierarhiile și instaurează o nouă morală. Masca și travestiul desființează individualitățile și nivelează diferențele sociale. Vechea lume, cu stratificările, legile și convențiile ei, este ipotetic desființată, se naște o lume nouă, lumea carnavalului, avînd ca premisă egalitatea tuturor membrilor ei. O egalitate de aparențe care vizează și egalitatea de fond. În anarhia socială pe care o presupune carnavalul își află adevăratele temeiuri spaima *jignicerului*: „*Ah, sfinte Pantelimoane, scapă-mă din ghearele lor că ți-oi da trii paraclisuri*" — spune *boierul ruginit* Vadră. Panica sa nu poate fi explicată numai prin provincialism. Nu este numai starea provincialismului bulversat de ritmul marelui oraș. O asemenea interpretare, care își are temeiuri în text și poate primi chiar motivații istorico-literare (o întreagă literatură a fiziologiilor de provinciali se producea în e-

pocă), ar fi restrictivă. În fond, Alecsandri ar fi putut aduce la Iaşi un personaj din orice pătură socială a provinciei. Jignicerul Vadră a fost ales anume pentru că e boier, şi nu un boier oarecare ci un conservator, un *ruginit*, cum spune Alecsandri, ca şi Sandu Napoilă, de unde şi sensul polemic al prezenţei personajului în piesă. Dar egalitatea instaurată durează atîta timp cît sînt ţinute măştile şi costumele, este *o egalitate a măştilor*. Noua societate, fundamentată pe legile carnavalului, ţine şi ea să se diferenţieze, să promoveze alte valori şi alte ierarhii. Carnavalul va produce totdeauna o răsturnare simplă, antinomică a raporturilor. Cel slab va fi cel tare, cel mic va fi cel mare, cel oprimat va stăpîni. *„În carnaval este încoronat antipodul regelui real, sclavul sau bufonul. Această ceremonie comică inaugurează şi consfinţeşte lumea pe dos a carnavalului"* (Bahtin). În cazul *Iaşilor în carnaval* conducătorul lumii carnavaleşti, şi purtătorul de cuvînt al autorului, este tînărul ofiţer Leonil costumat în Irod-Împărat. Dar egalizarea pe care o produce carnavalul prin mască şi travesti, tendinţa sa de a şterge deosebirile sociale, este aspiraţia oricărei revoluţii. Alecsandri a avut intuiţia acestei analogii şi obsesia revoluţiei care îl terorizează pe Lunătescu se şi interferează în compoziţia piesei cu planul carnavalului, într-un mod foarte simetric pînă la un ritm foarte semnificativ al succesiunii scenelor. În actul I scena I — obsesia revoluţiei, în scena 2 — aventuri de carnaval, în scena 3, din nou, obsesia revoluţiei, în scenele 4 şi 5 — aventuri de carnaval, în scena 6 — obsesia revoluţiei, în scenele 7, 8 şi 9 — aventuri de carnaval, în scena 11 — obsesia revoluţiei ş.a.m.d. În sfîrşit personajele însele confundă uneori (poate fi o întîmplare?) carnavalul cu revoluţia şi iarăşi, nu întîmplător, jignicerul Vadră este acela care ia carnavalul drept *altceva („Unde m-am vîrît eu? Nu*

cumva am intrat într-un tîrg de ieniceri?"). Planurile se intersectează ritmic şi se desfăşoară convergent pînă la un punct comun, care ar fi *jocul cu păpuşi* din actul III (scena 8), moment de vîrf al revoluţiei, dar şi apogeul carnavalului aflat în fundal. Acum se formulează revendicările prin cuvîntul păpuşarului, se trage cu armele, dar este atins şi momentul maxim al agitaţiei carnavaleşti. La început, Păpuşarul satirizează defecte generale, critica sa are un caracter mai mult etic şi global, vizează îngîmfarea şi laşitatea, parvenitismul şi lipsa de atitudine. Apoi sînt atinse slăbiciuni de interes social: demagogia patriotardă şi chiverniseala pe seama societăţii, cu interludii mai lejere, dar de succes la public, cum ar fi mariajele din interes, apoi se pune un nou accent social prin satira corupţiei funcţionarilor publici, lucrurile fiind spuse totuşi pe ocolite, primejdia conturîndu-se mai ales prin context. Caracterul oarecum indirect, contextual, al criticii pe care Alecsandri o întreprinde prin cupletele păpuşarului are cel puţin două motivaţii: în primul rînd, formula trimiterii critice aluzive îl ferea pe autor de neplăcerile cenzurii, şi apoi pentru că satira socială a avut totdeauna o tradiţie a aluziei, a lucrului spus pe jumătate, a insinuării, tradiţie pe care Alecsandri se străduieşte s-o păstreze pentru succesul ei de public. Actul al treilea aduce reorganizarea lumii de carnaval. Din grupul de irozi şi păpuşari, cei aleşi pentru a fi legaţi burduf sînt postelnicul Lunătescu, jignicerul Vadră, şi, mai tîrziu, Săbiuţă, boieri cu titluri şi reprezentaţi ai ordinii vechi. Cu această scenă, revoluţia s-a terminat. Dar dacă revoluţia s-a terminat înseamnă că ea a avut loc chiar dacă a fost prezentată într-o formă glumeaţă, agreabilă. Prin specificul ei de a fi o negare temporară a unei lumi şi o înlocuire a ei cu o altă lume, formula carnavalului

primește la Vasile Alecsandri un sens social foarte bine conturat și un înțeles politic fără echivoc.

„*Ceasul primejdiei a sosit*", îl anunță bufon Lunătescu pe polițistul Săbiuță în timp ce se amuză mereu mai bine pe seama subalternului său. Cum va fi sunat replica în seara premierei din 1845 de pe scena ieșeană? *Protipendaua ieșeană*, cu desăvîrșire ignorantă în lucrurile ce priveau convenția teatrală, trebuie să fi intrat în panică pe această replică și pe alte replici despre revoluție cuprinse în farsa lui Alecsandri. Pentru acești spectatori, actorii erau niște saltimbanci și teatrul un carnaval pe care îl priveau cu rece curiozitate și care îi amuza cu indulgență. Oricum, se găseau la teatru, deci la o distracție de carnaval, și descopereau cu stupoare în spectacolul lui Alecsandri un carnaval la propriu. Dar această dublare a iluziei îi putea arunca din convenție în realitate. Iașul, pe care îl lăsaseră afară liniștit, ridicîndu-se de la masa de cărți pentru a veni la teatru, li se înfățișa dintr-o dată ca un iad sau ca un *tîrg de ieniceri*, haotic, periculos, plin de *revoltanți* și de asasini mascați. Replica lui Taki Lunătescu era pentru starea lor de spirit ca o amenințare și carnavalul trecînd din convenția scenei în realitatea panicii putea fi luat lesne drept o revoluție travestită cu iscusință, așa cum Taki însuși interpreta drept complot ingenios jocul de măști, irozi și păpușari. Jocul era dublu, de la sală la scenă și de la scenă la sală. Alecsandri i-a legat fedeleș pe boierii ruginiți și pe slugile lor în timp ce aveau măștile pe față. Demascîndu-i, a inventat un pretext: a fost o încurcătură. Dar tentativa de răsturnare a ordinii avusese loc. În acest context, scandalul din seara premierei este ușor de înțeles. „*A doua piesă a mea, Iașii în carnaval, a iritat și mai mult pe unele ipochimene căci ea lovește în acei ce au interes a nu se forma la noi opinia publică menită de a condamna fap-*

tele lor. Personagiul lui Taki Lunătescu i-a supărat în același mod cum poate supăra o oglindă pe un om urît la față și defectuos la trup. Iar mai cu seamă scena păpușelor din actul III a produs scandal...", mărturisește Vasile Alecsandri. „*Aga /.../ a manifestat intenția de a ordina închiderea cortinii și suspendarea reprezentației /.../ Cohorta bonjuriștilor se ridicase în picioare decisă și amenințătoare cerînd continuarea piesei /... Se zice și astădată că a doua zi s-ar fi ținut sfat tainic la Curte* spre a se lua măsuri în contra tendinței revoluționare a tinerimei (s.n.) *și spre a înfrîna autorul piesei*". Farsa lui Alecsandri fusese luată în serios pentru că revoluția avusese loc. A fost o *bataille d'Hernani*, dar nu o simplă dispută literară, o *querelle entre les anciens et les modernes*. Miza era mult mai mare și depășea interesul estetic iar conflictul de generații pe care îl subliniază mărturia lui Alecsandri, conflictul între *ruginiți* și *bonjuri*, poate explica o latură a scandalului din seara premierei. Într-adevăr, recurența opoziției ruginiți — bonjuri în opera dramatică a lui Alecsandri pornește de la o apartenență afectivă a autorului la generația anului 1848: „*Pentru noi tinerii, întorși din străinătate, societatea ieșeană a inventat o categorie deosebită: noi sîntem pantalonari (sans culottes)*, bonjuriștii și dulgherii. *Noi nu sărutăm mîna tuturor căftăniților ce zic în grecește* simandikosi *fiindcă avem obrăznicia de a considera ca o labă. Noi pregătim revoluții în țară pentru că purtăm plete lungi și cravate de carbonari, modă privită cu ochi răi de consulul rusesc și, prin urmare, condemnată de Vodă. /.../. Noi nu avem lege, sîntem eretici, provocăm boierii la duel, mîncăm oameni, criticăm abuzurile, disprețuim drăgălașa chiverniseală, cercăm a forma o opinie publică și visăm cai verzi pe pereți*". Conflictul cu *ruginiții* nu este simplă idiosincrazie, ci opoziție ideologică.

Atent la nuanța socială a conflictului dintre vechi și nou, Alecsandri nu-și pierde perspectiva critică nici în cazul colegilor de generație și nu-și face prea mari iluzii în ce-i privește pe bonjuriști. *Iașii în carnaval* surprinde cu finețe fronda confuză a „bonjurilor". Cine sînt în fond, Alecu și Leonil, reprezentanții noului? Leonil e un ofițeraș aventurier, pus pe distracții ieftine și autor al unor scrisori amoroase de un comic enorm: „*Tu ești steagul la care ochii mei stau aținți cu dragoste și cu fală! Glasul tău e mai dulce decît trîmbița escadronului!* . . ." și al unor promisiuni comic-poetice lipsite de orice acoperire: „*Pentru tine doresc cinuri și slavă, pentru tine aș birui lumea toată*", curtezan cu tupeu care face propuneri directe chiar dacă subtextul este parodic: „*Desară mă duc la un bal-masqué; vină și tu, puiule, ca să petrecem împreună* . . ." Dragostea lui Leonil e și ea carnavalească, practică și zeflemistă: „*Adio, scumpă modistă, înger cu bonetă și papiliote care-mi îndulcește viața și-mi tivește basmalele.*" Idealismul acestui erou din familia, altfel generoasă, a „bonjurilor" este simplificat la satisfacerea unor mici manii boeme. Dacă îl capturează pe jignicerul Vadră, aspectul social este facultativ. El nu are nimic împotriva boierului din Nicorești; vrea doar să-l excrocheze, să-l sperie și să-i stoarcă banii de intrare la *bal-masqué*. E un fanfaron, cinic prin pragmatismul actelor sale, o haimana simpatică fără idealuri sociale sau aspirații cu bătaie lungă, un *bon viveur* ca și Alecu. Acesta, orientat mai decis de autor spre idealul social, abandonează și el la un moment dat *păpușile românești* — în fond armele sale de luptă socială, — pentru cinci sticle de șampanie plătite de un turc. El se delimitează net de *ruginiți*, dar generozitatea sa bonjuristă e de o factură mizerabilă: „*Mai bine să fiu sărac și curat decît bogat și hulit de lume, pentru că cinstea-i cea mai curată*

avere pentru un om cu simțiri bune. Cît pentru moșumeu... (jignicerul Vadră — n.n.), el n-a ieșit niciodată din Nicorești, știe să facă vin și bani, eu să cheltuiesc banii și să beau vinul. Prin urmare iarăși chit." *Bonjurii* respingeau pe bună dreptate vechile valori dar nu vedeau ce se poate pune în loc. Opoziția lor față de conservatori, așa cum apare ea în replica lui Alecu, este de ordin particular și vizează aspirații și revendicări mărunte și defecte general-omenești.

Acțiunea piesei se desfășoară noaptea. Nimeni nu mai recunoaște pe nimeni. Piesa începe cu o mare pregătire pentru așezarea măștilor și se încheie cu o mare demascare. Între mascare și demascare, între deghizare și dezvăluire, alături de pasiunile clandestine, de politicianismul carnavalesc, de adultere și stupiditate, se consumă ipoteza revoluției de carnaval. Nimeni nu mai este ceea ce știa că este sau reprezintă, nimeni nu mai știe nimic despre celălalt, s-au rupt vechile relații între oameni, și se înfiripează relații noi. Personajele intră și ies pe dibuite. Figurile omenești dispar sub mască. Nemaiavînd figuri omenești, particularitățile se netezesc și se uniformizează. Ascunși în dosul măștilor, eroii carnavalului își permit să-și urmeze fiecare în parte, fără fereală, chemarea proprie. Ei se comportă ca și cum ar fi fost scoși de sub echilibrul dubiului care e semnul viu al gîndirii. Scoși de sub imperiul dubitației etice, devin automate ale gîndului unic care le acaparează ființa, îi simplifică și îi teleghidează. Sub mască și costum, eroii carnavalului sînt cuprinși de o singură febră și de o obsesie unică, aceea a erosului. Taki Lunătescu, Tarsița, Alecu, Leonil, Marghiolița, Cati modista și, în cele din urmă, prin contaminare, Safta și Jignicerul Vadră sînt, devin sau se comportă ca și cum ar fi acționați de un spirit al erosului. „*Mă duc unde mă*

cheamă amoriul", zice Lunătescu. „*Știu că sufletul tău arde în flacăra unui amor învăpăiat pentru un alt suflet ce tot așa se usucă la flacăra dragostei nemărginite*", se aprinde Tarsița în focul carnavalului cînd îi declară dragoste lui Leonil. „*Sînt ca vinul de Nicorești* — se recomandă jignicerul Vadră țigăncii Safta — *cu cît îi mai vechi cu atît îi mai bun*". Carnavalul acoperă și fertilizează nunțile clandestine. În final, Alecsandri restabilește moralitatea prin nunta admisibilă a lui Alecu cu Marghiolița și prin sancțiunea finală a cuplului Tarsița-Lunătescu: „*Orchestra începe o horă răpide. Toți se prind la joc împregiurul lui Lunătescu și a Tarsiței. În vuietul horei, Tarsița se trezește și voiește să fugă cu Lunătescu dar nu are pe unde.*" Este hora moralității restaurate. Din grupul personajelor satirizate, singurul care își păstrează luciditatea în contextul nunților clandestine este șatrariul Săbiuță, absorbit de promisiunea de avansare pe care i-o făcuse Lunătescu. Pentru a se ridica la înălțimea acestei promisiuni, Săbiuță face exces de zel, devine un fel de soldat fanfaron. Revoluția prinde rădăcini în mintea lui și caută peste tot *revoltanți*: „*unde-s să le arăt eu răsmiriți și volintirii? „S-au dus la bufet* — îi spune Lunătescu — *să bea șampanie înainte*". Dar Săbiuță are sentimentul onoarei și al ceremoniei, el crede că revoluția se desfășoară după un anumit protocol, de aceea nu i se pare loial ca revoltanții să bea înainte de revoluție: „*Șampanie? Ticăloșii! Vreu să prindă la curaj!*"

Iașii în carnaval, scrisă la vîrsta de 24 de ani, cu o deplină maturitate a mijloacelor, inspirată de preocuparea autorului pentru problema social-politică a vremii, preia, ca de altfel toate comediile lui Alecsandri, procedee ale comicului tradițional și le atribuie valențe satirice superioare. Dotat cu simțul observației, Alecsandri are o intuiție puțin obișnuită a personajului. Lunătescu

și Leonil, fiind naturi duplicitare, sînt adesea caracterizați prin aparteuri. Reacția personajelor este naturală, în conformitate cu formula tipologică. Iată reacția Tarsiței la refuzul partenerului ei de a primi declarațiile de dragoste: *„Îți scot ochii, vai, furnica-te-ar dracii, calindroiule!“* Reacția este violentă ca și reacțiile personajelor feminine ale lui Caragiale. Dragostea Tarsiței este însă aparentă. Victimă a locurilor comune transformate în mituri, Tarsița crede, de pildă, în mitul amantului, își ia poze derizoriu-romanțioase: *„Ah Leonil, cît trebuie să te iubesc pentru ca să mă pun în primejdie a bea un ceai la bufet!“* Asocierea este realizată de Alecsandri în toată conștiința valorii ei artistice, nu este accidentală fiindcă o reia: *„Auzi, puşchiul! Să mă facă să beau ceai la bufet, să mă puie în primejdie de moarte.“*

Același tip de umor bazat pe asocierea imprevizibilă între grav și derizoriu, între diurn și metafizic, creează autorii români de astăzi, cum ar fi Marin Sorescu sau Teodor Mazilu.

Chirița
la frontiera dintre două lumi

„Tipul Chiriței va rămîne în repertoriul nostru și va fi exploatat cu succes încă mult timp, căci este o baie nesecată. Așa, de exemplu, ce-ar plăti o Chiriță care s-ar întoarce de la Cameră? O Chiriță politică? O Chiriță gheșeftară? etc. Toate aceste, bine tratate, ar avea succesuri sigure" — îi scrie Alecsandri lui Millo în februarie 1874. În același an scria și ultima piesă din ciclul Chiriței, „farsa de carnaval" *Chirița în balon*, ca reflex al nostalgiei pentru personajul preferat, după o carieră scenică de aproape un sfert de veac. *Nostalgia personajului* străbate printre replicile farsei *Chirița în balon*. Mai mult decît celelalte trei piese ale ciclului *(Chirița în Iași, Chirița în provincie* și sceneta *Chirița în voiaj)* eroina apare în ultima ei ipostază într-o lumină favorabilă. Caricatura din piesele anterioare este pusă în surdină. Peste ea se așterne, prin efectul amintirii, simpatia scriitorului. Fără a avea o semnificație literară deosebită în ansamblul dramaturgiei lui Alecsandri, *Chirița în balon* este importantă pentru perspectiva pe care o oferă asupra întregului ciclu. Aici eroina este pentru prima dată victorioasă. Pentru cine organizează Alecsandri în finalul scenetei cortegiul triumfal care o poartă pe un baldachin, cu muzică de fanfare și cu stindarde pe care scrie: „Vivat Chirița"? Pentru ce evocă, în alcătui-

Chirița
la frontiera dintre două lumi

„Tipul Chiriței va rămîne în repertoriul nostru și va fi exploatat cu succes încă mult timp, căci este o baie nesecată. Așa, de exemplu, ce-ar plăti o Chiriță care s-ar întoarce de la Cameră? O Chiriță politică? O Chiriță gheșeftară? etc. Toate aceste, bine tratate, ar avea succesuri sigure" — îi scrie Alecsandri lui Millo în februarie 1874. În același an scria și ultima piesă din ciclul Chiriței, „farsa de carnaval" *Chirița în balon*, ca reflex al nostalgiei pentru personajul preferat, după o carieră scenică de aproape un sfert de veac. *Nostalgia personajului* străbate printre replicile farsei *Chirița în balon*. Mai mult decît celelalte trei piese ale ciclului *(Chirița în Iași, Chirița în provincie* și sceneta *Chirița în voiaj)* eroina apare în ultima ei ipostază într-o lumină favorabilă. Caricatura din piesele anterioare este pusă în surdină. Peste ea se așterne, prin efectul amintirii, simpatia scriitorului. Fără a avea o semnificație literară deosebită în ansamblul dramaturgiei lui Alecsandri, *Chirița în balon* este importantă pentru perspectiva pe care o oferă asupra întregului ciclu. Aici eroina este pentru prima dată victorioasă. Pentru cine organizează Alecsandri în finalul scenetei cortegiul triumfal care o poartă pe un baldachin, cu muzică de fanfare și cu stindarde pe care scrie: „Vivat Chirița"? Pentru ce evocă, în alcătui-

rea cortegiului, vechi personaje din monologuri și operete ca *Baba Hîrca, Barbu Lăutarul, Stan Covrigarul?...* În nici un caz numai pentru prima femeie aeronaut. Mai degrabă pentru un personaj de mare popularitate în teatrul românesc de la mijlocul secolului al XIX-lea. Festivitatea din finalul scenetei este un omagiu adus Chiriței pentru o glorioasă carieră teatrală și, în același timp, ultimul cuvînt al autorului față de personajul său. „Cortegiul triumfal" al Chiriței exprimă tandrețea resimțită de autor față de personajul său după trecerea anilor. Sceneta *Chirița în balon* este *jubileul Chiriței.* Alecsandri a avut multe de spus împotriva Chiriței și le-a și spus în celelalte piese ale ciclului. Aici însă o iartă pentru tot și îi închină un omagiu. Este o iertare comică, dar înduioșată de amintire ca și comicul din *Barbu Lăutarul.* De altfel, la ceremonia comică atît de importantă care este *jubileul Chiriței,* Alecsandri nu aduce nici pe Clevetici, nici pe Sandu Napoilă, ci pe Barbu Lăutarul, una din figurile luminoase ale teatrului său. „Jubileul Chiriței" este important pentru o interpretare mai suplă a personajului, acoperit de clișee critice în genul „boieroaică ținutașă și incultă dar cu fumuri aristocratice", perpetuate prin ani și difuzate prin ediții de mare tiraj[1]. Aceasta este doar suprafața caricaturală, utilitar-didactică și socialmente moralizatoare a personajului, nu este adevărul întreg. În evaluarea dreptei semnificații a ciclurilor Chiriței trebuie să pornim de la faptul real că majoritatea comediilor lui Alecsandri au rezultat din accepția teatrului ca artă ce desfată și instruiește. Principiul horațian *utile et dulci* a fost interpretat de Alecsandri într-o concepție cu un oarecare specific românesc a tea-

[1] V. Alecsandri, *Chirița în Iași sau Două fete și-o neneacă,* Editura Minerva, București, 1973, Colecția B.P.T.

trului ca școală de îndreptare a moravurilor. Chiriţa este, fără îndoială, un exemplu negativ pe care Alecsandri şi-a propus să-l ofere publicului său din finalităţi instructive. Idealul lui Alecsandri pe linia pedagogică era *spectacolul-oglindă* în care spectatorul, privindu-se, se recunoaşte şi se indignează, meditează şi se corijează. Să examinăm *scena de teatru în teatru* din *Chiriţa în Iaşi*. Chiriţa merge cu fetele la teatru să vadă, ca spectator, piesa în care se află ca personaj, deci pentru a vedea pe scenă ceea ce i se întîmplă ei în viaţă, propria ei aventură la Iaşi. Teatrul este viaţă şi viaţa este teatru, iată morala eternă a scenei de teatru în teatru de la Shakespeare la Pirandello. Cea mai mare victorie şi cea mai mare bucurie a dramaturgului-pedagog este cuprinsă în întîmplarea Chiriţei la teatru. Faptul că ea s-a recunoscut în personajul de pe scenă este pentru autor răsplata supremă. *Mersul la teatru*, motiv frecvent în teatrul lui Alecsandri, are şi o explicaţie propagandistică. Indiferent de natura lor tipologică, de apartenenţa lor la un pol sau altul al satirei, eroii lui Alecsandri se întîlnesc şi sînt unanimi în a recunoaşte funcţia pedagogică a teatrului. Chiriţa însăşi, personajul satirizat, face apologia satirei dramatice şi a binefacerilor morale ale teatrului, *„unde relele din fire necruţat se biciuesc"*. Dar teatrul nu este o simplă dăscăleală ci *„o şcoală unde înveţi rîzînd voios"*. Alecsandri este adeptul educaţiei prin bună dispoziţie şi nu prin constrîngere. Comediile sale vor fi, ca urmare, scenarii complexe în care combină dialogul comic cu muzica, cupletul satiric condensat pînă la epigramă cu moralizarea cea mai simplă, cu dansul şi cu melodrama, toate acestea în procente aproape comerciale, rezultatul fiind un vodevil, sau, cu un termen mai apropiat, un spectacol de revistă de succes la public. Ceea ce este valoros în ciclul Chiriţelor depăşeşte însă elementul premeditat-sa-

tiric. Chirița ne poate interesa în toate patru ipostazele sale nu numai ca portret satiric, sau formal, ca model de caricatură ci mai ales ca experiență istorică individuală. Despre Chirița se poate spune orice, e ridicolă, e vulgară, ignorantă, întrunește toate însușirile rele ale parvenitului, dar are o mare și importantă chemare: tentativa de a depăși prin orice mijloace propria condiție. În ea funcționează o contradicție între esență și aparență. Intrarea în Iași este anume supradimensionată de autor pentru adîncirea contrastului caricatural dintre esență și aparență: apariția slujbașului de la barieră micșorează proporțiile evenimentului. *Intrarea triumfală* pregătită de Chirița este în cele din urmă o *intrare mizerabilă* care se încheie cu mărunte discuții în contradictoriu și întîmplări burlești. Chirița pășește cu stîngul în Iași. Întîmplarea de la barieră este semnul altor întîmplări caricaturale care subliniază antinomia între aspirație și realitate. Chirița este ridicolă, are însă conștiința ridicolului, de aceea bravează: *„Trebuie să-mi pun iară rochia cea de catifé roșiie și turlubanul cel cu pene stacoții ca să nu mai aud iar vr-un obraznic zicînd că semăn cu Nastratin Hogea, ca mai deunăzi la bal-masché.“* E ridicolă într-un mod aproape sublim, ca orice efort de autodepășire pus în registru comic.

Nu ne-o putem imagina pe Chirița la 17 ani și nici la 80. Chirița nu are vîrstă sau, mai exact, are o vîrstă fixă. Oricare i-ar fi vîrsta, e o temerară, singura din mulțimea adunată la marginea Bucureștiului să privească prima lansare a unui aerostat, singura care cutează să urce în nacelă alături de aeronautul Moghior, „amatorul de joncțiuni“ *(Chirița în balon)*. E o femeie cu spirit practic care nu ezită să-și arunce hainele de pe ea pentru a salva expediția: *„apoi ce era să fac pentru ca să scap cu viață... însă apropo... mi-ați găsit bulendrele...*

Le-ați cules?... Mersi." Deși în variantele ei anterioare, Chirița nu era împotriva unor extravaganțe sentimentale, de data aceasta refuză avansurile lui Moghior în numele unei morale a afinității sufletești. Alecsandri i-a atribuit Chiriței apucături care ar scandaliza și astăzi, după o sută de ani. Face călărie, fumează, cultivă flirturi nevinovate, are cunoștință despre necesitatea de a-și conserva frumusețea, cîntă și dansează, e mereu bine dispusă, e un temperament eliberat de prejudecăți, aproape de *tipul femeii sportive* a secolului XX. După aventura cu aerostatul, cînd se vede obligată să-și arunce hainele de pe ea pentru a se putea salva, ajunge pe sol îmbrăcată sumar, „cam desfrunzită" cum se califică ea cu detașare. „*Mersi mușunachi* — îi spune celui care-i dă „bulendrele" să se îmbrace — *mersi... cu toate că nu mi-i rușine să mă vadă soarele cum sînt!*"... Faptul că fumează și se sulemenește este deopotrivă grotesc și admirabil. În acest amestec stă noutatea și valoarea personajului. Chirița este personaj de teatru popular. Publicul o aplaudă cu simpatie tocmai pentru rezervele ei de tinerețe, pentru felul ei de a fi, totodată ridicolă și admirabilă, demnă de rîs și de milă. Toate inițiativele ei eșuează ridicol, toate ies pe dos. Nu-i reușește nimic, nici intrarea în Iași, nici proiectele matrimoniale cu Pungescu și Bondici, nici cu franceza lui Guliță. Isprăvnicia ei este și ea foarte scurtă. Prin eșecul tuturor întreprinderilor sale, Alecsandri o sancționează pentru ridicolul, credulitatea, lipsa de măsură și nevoia ei de parvenire. Dar parvenitismul Chiriței nu este funciarmente social. Adevărat, în *Chirița în provincie* există, prin ambiția eroinei de a face ispravnic din Bîrzoi, un indiciu mai clar al parvenitismului. În rest, personajul ne obligă să distingem între ambiția elementară de parvenire și orgoliul de a depăși, pentru sine și pentru fa-

milie — sentimentul familiei e foarte puternic la Chiriţa — propria condiţie. Parvenitismul Chiriţei are mai degrabă o natură culturală. Chiriţa are cultul civilizaţiei. Încearcă să introducă *în provinţie* obiceiurile civilizate deprinse la Iaşi: ora mesei, hainele nemţeşti, bolul cu apă caldă, scrisoarea prezentată pe tavă, toate acestea fiind aparenţe, forme exterioare de manifestare a civilizaţiei, dar oricum prima formă în care Chiriţa recepţionează semnele noii culturi în Moldova şi modul propriu de a se raporta la formele vechi de pe poziţii estetice. Aspiraţiile sale nu se măsoară numai în căpăţîni de zahăr. Ea visează spre o altă civilizaţie. O altă situare în ierarhia socială nu este decît mijlocul de a atinge o altă înălţime culturală. Ambiţiile ei vizează comportamentul, spiritul, sînt abstracte, nici nu sînt prin urmare, ambiţii ci aspiraţii. Acest lucru apare mai lămurit în sceneta *Chiriţa în balon* unde Alecsandri, mai în glumă, mai în serios îşi pune eroina în relaţie cu o metaforă a zborului şi a înălţării, motivată prin nevoia de cunoaştere şi de comparare: *„oi să mă sui în lună şi în stele ca să văd de oi găsi şi pe acolo bazaconiile ce le-am văzut pe pămînt.“* *„Dumneata vrei să te înalţi ca ciocîrlia“* — îi reproşează Bîrzoi în prima piesă a ciclului. Chiriţa este exponenţială pentru procesul de trecere al unei întregi colectivităţi la o altă conştiinţă de sine, efect, desigur, al dezvoltării elementului burghez în societatea românească. Cu sau fără voia autorului, Chiriţa rămîne în genul comic reprezentativă pentru procesul de trecere de la vechile valori feudale la valorile burgheze, proces ce se exprimă în planul conştiinţei prin trecerea de la cultura feudală caracterizată prin fenomene incidentale şi izolate la o cultură conştientă de sine şi de finalităţile sale, de la o civilizaţie de tip oriental, indolentă, satisfăcută şi stratificată la o concepţie apuseană, activă şi democra-

tică asupra civilizației. Chirița mai poartă în ea însemnele vechii culturi în care s-a format. În efortul său comic, ea urmărește să se debaraseze de aceste însemne și să plonjeze în mijlocul lumii noi pe care abia o intuiește dar o seduce. Ea ar vrea să se identifice lin cu această lume, în așa fel încît să nu provoace stridențe și, mai ales, să nu lase nici o bănuială asupra însușirilor personale care îi îndreptățesc aspirațiile dar aventura ei la Iași, *o aventură culturală*, este un eșec. De aici caracterul dramatic al gafelor Chiriței în lumea mondenă a Iașilor. Conștientă de ridicolul ei, ostenită în cele din urmă, Chirița se resemnează și, pentru o clipă, se desolidarizează de lumea care o fascina în chip atît de confuz. În aceste clipe de oboseală ea caută părțile rele ale lumii care o refuză și îi opune lumea ei: „*Aice-n Ieși, pe la dumneavoastră toate lucrurile se fac pe dos... dar pe la noi în provinție ne apucăm de gioc de cum amurgește... și slavă Domnului, precum vezi dumneata, nu ne merge rău (își arată talia).*“ Pentru o clipă, Chirița a renunțat la lumea visată și inaccesibilă (care nici nu este aceea din casa văduvei Afin sau din salonul căpitanului Cuculeț, acestea sînt numai paleative, visul Chiriței era, cum se știe, Parisul) pentru a se întoarce, înfrîntă, în lumea ei adevărată.

Chirița este personajul aflat la interferența a două lumi care o dispută, și în contrastul dintre cele două lumi cărora Chirița le aparține deopotrivă — uneia prin rădăcini, celeilalte prin aspirații — se află explicația efectului comic al personajului. Chirița are și conștiința condiției sale rurale — conflictul rural-urban începe să se accentueze în epocă — vrea s-o depășească dar se și simte atașată de ea și cînd are prilejul și motivele să se răzbune o face cu obida celui umilit: „*toți*

ştiţi a vă bate gioc de provinţie şi nu videţi în ce pacat de coclaură trăiţi".

Chiriţa arde şi se consumă. Ar vrea să iasă totul perfect dar toate ies pe dos. E într-o agitaţie perpetuă şi cînd lanţul gafelor o copleşeşte „*îi vin istericalele greceşti*". Rezistenţa ei în candidatura la lumea modernă, urbană, burgheză, a Iaşului e pe sfîrşite. Chiriţa se face de rîs în faţa fetelor, fetele se fac de rîs în faţa ei. *Scena dansului*, cînd Aristiţa şi Calipsiţa, nu prea atrăgătoare, sînt evitate de cavaleri este de o inconştientă cruzime. Refuzul lui Pungescu şi Bondici de a dansa cu fetele, asociat cu efortul Chiriţei de a-şi ascunde umilinţa, provoacă o scenă memorabilă. Chiriţa se resemnează comic. A înţeles că este indezirabilă, că lumea poleită a saloanelor, a balurilor şi a seratelor în care încearcă ea să-şi ridice fetele îi e ostilă şi cinică. Poleiala acestei lumi era seducătoare, dar Chiriţa greşise imaginîndu-şi că i se poate integra imitîndu-i, cu mai multă sau mai puţină abilitate, aparenţele. Chiriţa leşină. Aventura ei maternurbană ia sfîrşit. Bîrzoi apare în uşa salonului pentru a trage din nou graniţele dintre cele două lumi. Grosolănia lui este aducătoare de linişte şi siguranţă. Aşa cum e el, Bîrzoi rămîne mîntuitorul umilinţelor întregii sale familii ultragiate. Guliţă aleargă în întîmpinarea lui cu accente dramatice: „*băbaca, băbaca! . . . o venit băbăcuţa!*" „*Unde mi-i Chiriţuşca cu puii?*" — întreabă cu o imensă tandreţe Bîrzoi, fără să-i pese de feţele simandicoase din salon. În această tandreţe se ascunde o lume pe care aceste feţe n-o cunosc, o lume numai a lor în care totul e duioşie, nimeni nu judecă pe celălalt cu rea-credinţă, în care totul se iartă, o lume patriarhală a familiei, caldă şi blajină. Bîrzoi o scoate pe Chiriţa din mediul ostil al Iaşilor, nu înainte de a ţine o lecţie de modestie: „*Ian tacă-ţi gura cu fleacuri de-aiste . . . auzi cuvinte? . . . scă-*

pătați! ... răzăși! ... Da' noi ce sîntem? Împărați cu stea în frunte? Scoborîți cu hîrzobu din cer?" ... Dar lecția aceasta rostită cu atîta însuflețire de Bîrzoi (viitorul funcționar corupt din *Chirița în provincie;* dar Alecsandri n-avea timp să-și pună la punct unitatea personajelor) n-o poate face pe Chirița să renunțe la aspirația ei care s-a refugiat toată în măritișul fetelor. *Proba de franceză* la care își supune fetele în final, în fața unei largi asistențe, are dramatismul numerelor de circ în care dresorul cere elevilor săi să rezolve probleme care îi depășesc. Răspunsurile fetelor sînt lamentabile și partida este pierdută iar aprecierile Chiriței, din inconștiență, sau, mai degrabă, din bravura care o definește, sînt dramatic optimiste:

Chirița: *Precum le videți îs tinerele, frumușele, curățele, hărnicele, cu ghitarda lor, cu cadrilul lor, cu franțuzeasca lor. Parle franse, madmuzel?*
Fetele: *Ui, maman.*
Chirița: *Le-ați auzit? ... ca apa!* (fetelor) *Le pleze vu monsio cavaler din les?*
Fetele: *Ui, maman.*

Prin *proba de franceză* fetele sînt reduse la o extremă simplitate de limbaj. Chirița are conștiința lipsei de înzestrare a fetelor ei, nu crede în inteligența și cultura lor așa cum nu crede nici în frumusețea lor. Dar este o mamă patetică și excesivă care nu va fi niciodată înfrîntă în idealurile ei materne, așa cum nu poate fi înfrîntă în aspirațiile ei spre o altă cultură. Dacă urmărim acest crescendo în aventurile ieșene ale Chiriței, piesa nu mai rămîne un simplu vodevil, cu o intrigă banală, ci expresia tragi-comică a unei experiențe umane. După proba de franceză, musafirii se închină bufon familiei

lui Bîrzoi, rîzînd în hohote. Rîsul lor este sentința ce o condamnă pe Chirița la ridicol. Eșecul ei va fi și mai categoric și mai lipsit de echivoc în a doua piesă a ciclului, *Chirița în provincie*, unde critica socială e mult mai elaborată mergînd pînă la acel conflict social — e adevărat, de operetă — dintre Chirița și țărani, și pînă la critica fără menajamente alegorice a corupției funcționarilor publici. Aici, setea de parvenire e materială; e mai elementară pofta de a urca în ierarhia socială și valoarea aspirațiilor e măsurabilă în căpățîni de zahăr și în volumul mitei. Argumentele Chiriței privind îndreptățirea lui Grigore Bîrzoi la isprăvnicia ținutului sînt fantaste și de un absurd enorm, ca și revendicările politicienilor, paraponisiților și maniacilor din monologuri. Grigore Bîrzoi nu mai e purtătorul de drapel al modestiei și bunului simț, ci e pus și el în argumentația absurdă a patrioților fără posturi: „*Dumnezău știe cîte-am pătimit la 48... ca patrioți. Las, că ne-au perit vro zăce capete de vite, dar apoi îți aduci aminte ce friguri a avut Bîrzoi și cum m-o durut* **măsaua pe care am scos-o!** *(...) Nu vezi că acu, care de care are pretenții să intre în slujbă sub cuvînt că i-o fost frică la 48? Helbet!. Dacă-i pe-aceia, apoi și noi avem temeiuri... Adă-ți aminte ce groază-l apucasă pe Bîrzoi, că striga și prin somn c-o venit zavera*".

Lumile la interferența cărora se află Chirița sînt reprezentate în realitatea ciclului de Leonaș și Luluța pe de-o parte, de Bîrzoi pe de altă parte. În raporturile Chiriței cu unul sau altul dintre grupuri se află ridicolul și adîncimea ei ca personaj. Față de Chirița, Luluța și Leonaș reprezintă conștiința urbană formată, cu complexele ei de superioritate. Lumea pe care o reprezintă ei o ridiculizează și o respinge pe Chirița. Luluța o maimuțărește cu manechinul de carton pe care îl vopsește

cu fardurile Chiriței și îi ține lecții de manîere frumoase fără menajamente: „*Altădată să știi, mătușică, că aici la Iași nu este obicei să faci ptu, ptu, în obrazul altora... nu-i frumos*“. Iar Leonaș speculează predispozițiile ei sentimentale și, travestindu-se în ofițer, îi face declarații de dragoste aberante pe care Chirița, trecută binișor de vîrsta aventurilor amoroase, le primește *coborînd ochii:*

Chirița: *Bună dimineața... bonjur monsie... Cum ai petrecut noaptea?*

Leonaș: *Sărut mîinile... cît se poate de bine... mai ales că am avut un vis de minune.*

Chirița (cochetînd): *Îi fi visat poate că te-ai făcut ghinărari.*

Leonaș: *Atîtă nu-i nimică.*

Chirița: *Crai, poate?*

Leonaș (apropiindu-se și luînd pe Chirița de mînă): *Crai?... Cum o înțălegi vorba asta, coniță?*

Chirița: *Cum ți-a plăcea mai bine d-tale.*

Leonaș: *Dar... dacă mi-ar plăcea să mă fac puținteł crai... în minutul acesta... nu te-ai supăra?*

Chirița (coborînd ochii și trăgîndu-și mîna): *Vai de mine, că răci ți-s mînile!...*

Leonaș: *Dovadă că mi-i inima fierbinte.*

Chirița: *A fi, că-i lumea ră... Dar ce vis zîci c-aĭ avut?*

Leonaș: *O bazaconie din ceea lume. Pune-ți în gînd că parcă mă furase o zînă și mă dusăsă într-o grădină plină de păsări galbine.*

Chirița: *Or fi fost canari.*

Leonaș: *Canari... canguri... nu-ți pot spune... dar ce-i curios, că toate se închina la mine și-mi*

cînta ia așa: (Imitînd un canar) *chiririiiiița... chiririiiiița...*

Chirița: *Chirița?... Ei, apoi erau canari... Șî zău, pomenea numele meu, Chiririiiița?...*

Leonaș: *Te îndoiești?...* (Caută cu dragoste la Chirița și oftează.)

Chirița (coboară ochii): *Ba... nu... dimpotrivă... mai vîrtos... dar mă mir de unde și pînă unde?... nu pot înțălege ce însămnează...*

Leonaș: *Nu înțălegi că am adormit cu gîndul la mata?*

Chirița: *Asta mă flatarisește... domnule...* (cu pudoare) *însă nu să cade să mi-o spui nitamnisam... tronc în obraz...*

Leonaș (făcînd că-i deznădăjduit): *Vai de mine!... poate că te-am supărat cu vorbele mele?...*

Chirița: *Ce să potrivește!... Nu se supără Chirița cu una cu două... dar trebuie să socotești că-s o ființă gingașă... impresionabilă... sîntimentabibilă...*

Leonaș (în parte): *Iaca, frate!... și ea vorbește limba cea nouă, cu bibiluri.*

Chirița: *Trebuie să socotești că cuvintele d-tale pot să mă scoată din sărite și să-mi pricinuiască un nixîs...*

Leonaș: *Un nixîs?... Ah, scumpa mea cucoană Chiriță hăi!... crede-mă că de cînd sînt în lume n-am întîlnit un ipochimen atît de nostim ca mata...*

Chirița (cu dragoste): *Să mă vezi moartă?*

Leonaș: *Să te văd!... Și cînd ai ști!... cînd ai pricepe zguduiturile inimii mele!... știi?... parcă să tot cutremură pămîntul!*

Chirița (cu dragoste): *Să mă vezi pe năsălie?*

Leonaş: *Să! ... M-ai fermecat ... m-ai scos din simţîri ... căci cînd te zăresc ... ia aşa-mi scapără pe dinaintea ochilor ... să giuri că eşti un fulger ... o trăsnită ...*

Chiriţa: *Trăsnită? ...*

Leonaş: *Ba un trăsnit ... m-o luat gura înainte ... Ah! Chiriţoaie, eşti o zînă.*

Chiriţa (cochetînd): *Ian las'.*

Leonaş: *Un muţun ...*

Chiriţa: *Ei ...*

Leonaş: *O zarnacadè.*

Chiriţa (bucuroasă): *O acadè? O zarnacadè? Ah!*

Leonaş: *Chiriţoaio, Bîrzoaio ... dacă mă iubeşti ... dă-mi portretul matele.*

Chiriţa: *Da cum, Doamne iartă-mă? ... aşa îndată?*

Leonaş: *Dă-mi-l ... or mă-mpuşc în ochii matale cei verzi ...* (scoate un pistol de ciocolată.)

Chiriţa (spărietă): *Vai de mine, că avan mai eşti! ...* (Scoţînd un portret mare din sîn şi dîndu-l lui Leonaş): *Na, frate, şi nu face păcatu'.*

Leonaş: *Ah! ... Chiriţoaie ... să fii blagoveştită în vecii vecilor că m-ai scăpat de la moarte ...* (Muşcă pistolul; în parte:) *Bună ciocolată!*

Chiriţa (în parte): *Ei, apoi mi-i drăguţ, şi pace ...*

Pornirea Luluţei şi a lui Leonaş împotriva Chiriţei are o agresivitate pe care n-o poate explica decît opoziţia dintre două lumi şi dintre două forme de cultură. La toate acestea se poate asocia şi tendinţa didactică a lui Alecsandri, mult mai accentuată în *Chiriţa în provincie* decît în *Chiriţa în Iaşi*. Leonaş, care ocupă un loc important în intrigă, nu este decît o piesă în mecanismul sancţiunii Chiriţei şi mai puţin un personaj comic. El este *raisonneur*-ul, omul autorului, personajul prin care

autorul construiește morala piesei. De aceea, Leonaș nu are autenticitatea celorlalte personaje din comedie, pare contrafăcut cu travestirile sale, cu sancțiunile pe care le aplică Chiriței și lui Bîrzoi, cu parvenirea sa finală.

Ce face de fapt în *Chirița în provincie* acest Leonaș, care este prezentat cu ostentație de autor drept eroul model al piesei? După o hoinăreală de trei ani prin Franța, Leonaș se introduce în casa Chiriței fără știrea acesteia, apoi se supără pe stăpîna casei, care avea motivele ei, nu foarte nobile dar lesne de înțeles, să-l țină departe de Luluța. Toată acțiunea sa legată de demascarea lui Bîrzoi pare să pornească dintr-o ambiție măruntă, aceea de a se răzbuna pentru că a fost alungat în mod rușinos de Chirița, așa cum îi și promite solemn înainte de a pleca: *„Cît pentru dumneata, Chirițoaio ... scrie-n frunte ce-ți spun, de azi înainte te așteaptă la toate șotiile din partea mea“;* motivul răzbunării se exprimă și mai energic în cupletul ce urmează: *„Lasă, lasă, Chirițoaie! Babă Cloanță, ră strigoaie! / Îi păți tu, vai de tine / Multe, știi tu, de la mine!“* De altfel, toate șotiile, multe din ele de prost gust, pe care le pune la cale împotriva Chiriței îi provoacă lui Leonaș o plăcere pe care o savurează pe-ndelete în monologuri: *„Ha, ha, ha! ... bine că i-am prins portretu la mînă ... de-acum îi la cheremu meu.“* Sau: *„A! Chirițoaie, m-ai alungat de la Bîrzoieni ... te-oi învăța eu!“* Leonaș îi biciuiește cu o plăcere bine temperată pe Bîrzoi, Chirița și Guliță. Cu o plăcere și mai mare îi anunță lui Bîrzoi demiterea din postul de ispravnic și numirea sa. Parcă un încurcă-lume sau un spirit al inconsecvenței i-a îndemnat scrisul lui Alecsandri în *Chirița în provincie,* mai săracă și mai puțin convingătoare, mai tezistă și mai convențională decît *Chirița în Iași.* Leonaș însuși, un personaj așa utilitar cum este, atît de didactic și de conceptual în pre-

misa lui, este inconsecvent. Într-o lectură adecvată, Leonaș poate fi cu ușurință prezentat drept un caracter interesat, ambițios și pus pe căpătuială, iar Luluța este desuetă, melodramatică (atît în relația ei cu Leonaș cît și în starea ei de orfană), lipsită cu totul de dramatism în contextul comic în care e pusă și urmărită de autor cu o ironie premeditată în motivul erotic al mîței: „*Cînd a ave un bărbat n-a mai bate mîțile.* — comentează Chirița. — *Și eu pîn-a nu mă mărita mi-era dragi mîțile... și cum te-am văzut pe dumneata nu m-am mai uitat la ele*". Motivul este recurent. La intrarea lui Leonaș travestit, Luluța *scapă mîța*, iar Guliță, în alt loc, apreciază că fata *parcă-i o mîță*. Leonaș face toate năzbîtiile care-i trec prin minte, sucește capul unei femei vîrstnice, se travestește în ofițer, birjar și actriță și ajunge în cele din urmă ispravnic, iar Luluța, cabotină, simulează nebunia. Ridicolul cuplului Luluța-Leonaș, voluntar sau involutar, provine nu numai din diminutivarea onomastică și fonetică ci și din replicile lor monstruos-convenționale: **Luluța:** *Tu ești, iubite Leonaș?* **Leonaș:** *Eu sînt, iubite îngeraș!*, cît și din duetul din actul I, scena XI: „*Ah ce fericire, ce veselă simțire. / Simt acum că te-am găsit / O! scump odor iubit /*" — unde inspirația poetică a lui Alecsandri și capacitatea de a simți scena este la fel de precară ca și în scenele de dragoste dintre Carmina și Despot. Oricum, Luluța și Leonaș reprezintă noul asimilat; ei o resping pe Chirița, care are chemarea noului dar nu i se poate integra. Chirița se află așadar între Leonaș-Luluța, pe de-o parte, și Bîrzoi, pe de altă parte, fără să aparțină niciunuia dintre grupuri. Ea e respinsă de lumea pe care o reprezintă Luluța, dar nu se poate desprinde cu adevărat nici de lumea mîncărurilor orientale a lui Bîrzoi. Întoarsă de la Paris, Chirița va evoca superioritatea culinară a lumii de la Bîrzoieni: „*Cît des-*

pre bucate de cele sănătoase ca la noi precum musaca, ciulama, baclava, cheşchet nici nu să pomeneşte.“ (Chiriţa în voiaj). Ea nu face aici decît să preia argumentele lui Bîrzoi din *Chiriţa în provincie* cînd acesta protestează împotriva obiceiului Chiriţei de a introduce în casă maniere apusene: *„Aţi căpchiat cu toţii în casă... ba încă m-aţi căpchiat şi pe mine“* — spune Bîrzoi, excedat de ordinea nouă pe care o impune isprăvniceasa Chiriţa. *„Las' că dumneaei cucoana nu să mai catacdicseşte să caute de gospodărie (...) sau măcar să-mi facă la masă vreun cheşchet, vro plachie, vro musaca, vro capama, vro baclava... vro ciulama... bucate creştineşti... sănătoase şi uşoare! unde!... şade toată ziua pe tandur la tualetă şî din blanmanjăle, din bulionuri, din garnituri nemţăşti nu mă slăbeşte“*. Pentru Bîrzoi, lumea Chiriţei e *şandra-mandra* (după o prelucrare personală a expresiei franceze *marchande de mode): „Aş!... ce-i pasă cucoanei... Cînd o cauţi... unde-o găseşti?... la şandra-mandra“*. Civilizaţiei apusene *şandra-mandra* Bîrzoi îi opune bunele obiceiuri tradiţionale şi autenticitatea genealogiei lor răzeşeşti: *„Să ştii dumneata că răzăşii din ziua de azi au fost cele mai mari familii în vremea veche. Ei au apărat ţara şi au scăpat-o cu peptul lor din mîna duşmanilor, pentru că pe atunci tot românul era viteaz şi tot viteazul boier... boierit pe cîmpul războiului în faţa patriei întregi“*. Vorbeşte Bîrzoi sau vorbeşte autorul în locul lui, nu are importanţă. Importantă este valoarea pe care autorul o opune Chiriţei. Pentru Chiriţa, opacitatea moale a lui Bîrzoi este o valoare de „letopiseţ“. *(„Ei! iar ai să începi cu letopisîţîi“)*. Nu numai conflictul, de altfel foarte simpatic, dintre Chiriţa şi Bîrzoi ci însăşi tema piesei este legată de raportul dintre *şandramandra* şi *letopiseţ*, dintre snobism şi autenticitate, dintre nou şi vechi, dintre spirit modern şi spirit conservator.

Ceea ce știm despre Chirița astăzi este și rezultatul unui fenomen de popularitate pe care Alecsandri l-a speculat în deplină cunoștință. Dintre cele patru piese ale ciclului, *Chirița în Iași* ne pare cea mai echilibrată și mai expresivă datorită autenticității tipurilor și intrigii, lipsei de ostentație a mesajului didactic, comicului direct și, nu în ultimul rînd, unității de atmosferă. *Începe a înseră și a ninge* — spune Alecsandri în indicațiile scenice de la începutul piesei. Citind printre rînduri vom găsi în fiecare scenă a piesei atmosfera sărbătorilor de iarnă a „cîșlegilor", cu uitarea și ridicolul lor. E cam aceeași atmosferă de sărbătoare populară din *Iașii în carnaval*, dinamică, agitată, o atmosferă în care totul este cu putință și toate se petrec cu zîmbetul pe buze. *Chirița în Iași* e scrisă cu maximă voioșie și bună dispoziție. Numai pe primele șase pagini survine o avalanșă de incidente comice (controversa țigăncii cu slujitorul de la barieră, bătaia cu zăpada și bulgării care o nimeresc pe Chirița, stîlcirea numelor, înzăpezirea, săritura țigăncii, dispariția surugiului, cupletul împotriva stării transporturilor în Moldova, și, în sfîrșit, ca un corolar comic, Chirița alunecă pe gheață și cade, urmată de Calipsița și Aristița). O inventivitate inepuizabilă, o poftă umoristică teribilă produce serii de incidente comice care curg unul din celălalt, neostenit, ca o jerbă. *Chirița în provincie* este mai crispată, în dorința autorului de a da un sens moral explicit aventurilor eroinei sale. Incidentele comice, începînd cu biciuirea țăranilor din prima scenă, pînă la travestiurile și bastonada lui Leonaș, sînt tendențioase și uneori incredibile (nebunia simulată a Luluței), naivitatea grupului personajelor indezirabile fiind egalată doar de infantilismul travestiurilor lui Leonaș. Publicul de astăzi a pierdut desigur gustul comic al travestiurilor. Un bărbat care apare de trei ori în scenă în chip de ofițer,

birjar și actriță, trebuie să fi stîrnit rîsul în epocă. Astăzi sîntem de părere că funcția travestiurilor lui Leonaș ar putea fi îndeplinită de procedee mai inventive. Comicul de replică este mai sărac și mizează prea mult pe românească stîlcită a lui Monsiu Șarl, pe franțuzeasca empirică a Chiriței și aceea analogică a lui Guliță. Succesul Chiriței poate să fi provenit nu numai din calitatea caricaturii, a situațiilor și incidentelor comice, ci din însușirea pe care se fundamentează însăși autenticitatea vocației de dramaturg a lui Alecsandri: oralitatea. Intuiția vorbirii orale, calitatea cea mai teatrală, cea mai tipic dramaturgică a comediilor lui Alecsandri, redă eroilor ținuta firească și stabilitatea literară. Intuiția vorbirii argotice, tipic urbană, cu finalități comice și de portret, ține și ea de simțul oralității. Iată un dialog între Pungescu și Bondici, haimanale de oraș și cartofori:

Bondici: *Viața-i un stos de la început pînă la sfîrșit și lumea-i o masă de cărți. Tot meșteșugul îi să pontarisăști la vreme și* să găsăști ruteaua norocului ca să faci vis...
Pungescu: *Prea bine... dar dacă ai* goană dă fante?
Bondici: *Furi o carte și-așa* îți dregi busuiocul...

Sau scena în care Chirița se plînge ginerilor ei prezumtivi de proasta stare a drumurilor:

Bondici: *Ei! las' că oi spune eu asta vărului meu.*
Chirița: *Dumnealui ține poștile?*
Bondici: *Dar!*
Pungescu *(încet lui Bondici): O tăiași groasă, nene!*

Din acest punct de vedere, multe pagini din *Chirița* ca și din alte comedii ale lui Alecsandri au valoarea unor mari creații lingvistice.

14 monologuri

Pornite din necesitățile practice ale scenei, *cînticelele comice* ascund în caricatură, mai sumar sau mai abil, observația socială imediată. Eroii din monologuri nu sînt numai *fiziologii* și portrete (cum dădea de înțeles Alecsandri) ci ipostazieri de probleme, teme și moravuri ale epocii. Adevărate fișe de personaj, seria monologurilor numite de Alecsandri „cînticele comice" sînt realiste prin observația caracterelor și clasice prin preluarea vechilor procedee și situații ale teatrului comic. Observația realistă merge în monologuri pînă la forma ei documentară, non-fictivă. Barbu Lăutarul este un portret literar și, în același timp, un document, iar celelalte personaje au avut și ele un punct de plecare documentar, un „prototip", cel puțin. O parte din monologuri — și nu cea mai rezistentă — sunt retrospective. *Barbu Lăutarul, Surugiul, Mama Angheluța, Ion Păpușarul, Herșcu Boccegiul, Șoldan Viteazul,* nu sînt produse de observația imediată, ci portrete mediate prin rememorare. În afară de o blîndă ironie și de o xenofobie amuzată care le cutreieră, personajele sînt aureolate de o nostalgie a autorului, nostalgia unei vîrste pierdute care transfigurează imaginile trecutului și micșorează prezentul. Barbu Lăutarul cu taraful lui este semnul acestor vremi apuse, al timpurilor patriarhale evocate în monologul său ca pe o vîrstă

de aur, la figurat și la propriu, fiindcă e vremea — spune Barbu — cînd înghițea galbenii cu paharul. Nostalgia zaiafeturilor boierești sau a kiefului oriental pe care Barbu îl acompania cu cobza lui dilată proporțiile. Nunțile țineau săptămîni, oamenii *„frigeau boi întregi în frigări și desfundau poloboace cu vin de Cotnari, boierii sorbeau băuturi tari, nu din pahare ci din pantofii femeilor"*. Declarațiile de dragoste aveau și ele un protocol lăutăresc, începeau cu serenade energice susținute de taraful lui Barbu și aveau răsunet în toată mahalaua. *(„Trăgeau niște ahturi de se stîrniau toți cîinii mahalalei.")* Totul se făcea cu un dichis care s-a pierdut; parcă și oamenii erau mai înalți și mai spătoși, pare să zică Alecsandri prin Barbu. Este efectul tipic al rememorării sentimentale care hiperbolizează locurile și personajele trecute și le confruntă apoi cu stările de lucruri contemporane. A trecut vremea cobzei și a bacșișurilor boierești în galbeni, cîntecele lăutărești au fost înlocuite cu spectacolul de operă, vechile valori feudal-patriarhale au fost înlocuite cu valorile moderne ale burgheziei. Barbu Lăutarul, aparținînd altei lumi, nu mai găsește ascultare și nu are șanse să supraviețuiască într-o lume ale cărei țeluri nu le primește și nu le înțelege. *„Eu mă duc, mă prăpădesc / Ca un cîntec bătrînesc"*, spune Barbu și se retrage cu taraful său *„sunînd un cîntec vechi"*. Cuvintele sale închid nu numai o dramă a vîrstei ci și una mai semnificativă, a istoriei. Barbu poartă în sine o lume care moare. Alecsandri îl însoțește cu compasiune în drama sa, convins că în mersul ei implacabil, istoria își neagă adesea propriile-i valori. Un filon dramatic de o natură asemănătoare găsim în *Ion Păpușarul*, amenințat și el cu moartea artei lui. Dar dispariția păpușeriei nu este o imanență a progresului: Ion Păpușarul nu piere de la sine, ca Barbu Lăutarul, nu se stinge de bătrînețe, ci este socialmente

silit să dispară. Jocul păpușarului nu moare ci este interzis. Drama individuală capătă o motivație socială și Alecsandri trece de la satira benignă, a defectelor de caracter, foarte apropiată de divertismentul pur *(Mama Angheluța, Șoldan Viteazul)*, la satira politică. Aici, drama „existențială" a lui Barbu trece în social și dispare complet în *Sandu Napoilă, ultraretrogradul.* Sandu Napoilă este și el, ca Barbu Lăutarul, sau ca Ion Păpușarul, „o victimă a progresului", numai că autorul îi refuză simpatia cu care îl aureolează pe Barbu Lăutarul. Boier conservator, Sandu Napoilă este semnul lumii feudale care moare, dar el nu se resemnează (ca Barbu Lăutarul) ci se indignează, este agresiv și, în ciuda superiorității principiilor noi pe care le urăște, încearcă să tragă după sine, odată cu tabieturile sale din alte vremuri, și vechile rînduieli ale lucrurilor. El suferă de ceea ce s-ar numi, în termeni moderni, un șoc al viitorului, de aceea, dominanta sa umoristică este buimăceala. Desființarea titlurilor feudale, eliberarea țiganilor, democratizarea legii privind serviciul militar, egalitatea, desființarea sancțiunii cu bătaia, supunerea boierilor față de stat, toate reformele înfăptuite într-un interval de numai cîțiva ani îl surprind nepregătit pe boierul mijlociu Sandu Napoilă, îl aruncă într-o lume pe care n-o înțelege. E consternat, nu crede nimic din ce vede cu ochii, experiența lui de viață, mica istorie individuală nu-i oferă analogii instructive și nu mai poate decît să întrebe uluit, în răstimpuri: *„Da' bine, boieri dumneavoastră, unde mergem? ... Ba nu, adică vă întreb, unde mergem?"* Indignarea lui Sandu Napoilă e totuși urmarea unui prea scurt și comod efort de înțelegere. El își prezintă buimăceala și tîmpenia desincronizării (pentru care are, de altfel, și o înclinație naturală: *„Boier vechi și căftănit și la minte-nțelenit"* — spune Alecsandri) drept argument ultim împotriva noi-

lor rînduieli. Personajul are agresivitatea ignoranței și a fricii, stare pe care Alecsandri o sugerează dar nu o ia în tragic, păstrîndu-și personajul în limitele bunei dispoziții. Clevetici, o altă ipostază a politicianismului, este conceput de Alecsandri în tandem cu Sandu Napoilă. De altfel, ei se și citează reciproc, într-o opoziție simplă a extremelor. Boierul Sandu Napoilă e conservatorul *cel-mai-ruginit*. Clevetici este *reformatorul extremist*. Clevetici este fără îndoială un Cațavencu mai vechi cu două decenii și aici Caragiale îi datorează enorm lui Alecsandri. Față de rivalul său cu işlic și anteriu, Clevetici are „frac negru, jiletcă Robespierre, cravată de mătase albă și barba în furculiță", e proprietarul ziarului radical *Gogoașa patriotică* și, mai cu seamă, are un program politic pe puncte. Revendicările lui aberante, cum ar fi *„respectul convențiunii cu condițiunea de a fi schimbată în totul*, sau *„sufragiul universal"*, aspirația de a fi „idolul poporului suveran", sloganurile legate de libertatea absolută și egalitatea perfectă, au fost preluate nu numai în litera ci și în spiritul lor de politicienii lui Caragiale:

> Clevetici: *Sănătate și frățietate, Domnilor cetățeni! ... Am aflat să sînteți adunați în colegiu electoral pentru alegerea unui deputat, și iată-mă-s, alerg ca să vă spun profesiunea mea de credință [...]Ce voiesc eu, Domnilor? ... O știți din coloanele ziarului meu* Gogoașa patriotică. *Vreau mai întîi consacrarea faptului de la 5 și 24 Ghenar ca unul ce este făcut de mine și numai de mine. Dar, domnilor, eu singur am fost atît de putinte ca să aprind soarele acelei zile memorabile! ... Și cu toate aceste priviți: nu-s nici măcar Ministru! Al doilea — Vreu respectul Convențiunii cu condițiune de a fi schim-*

bată cu totul, ca una ce a fost elaborată de străini, fără concursul patriotic al Românilor.

Al treilea. — Vreu sufragiul universal pentru ca toată țara să se prefacă într-o urnă eleptorală. Vreu mai mult, Domnilor: vreu ca tot locuitorul să fie un reprezentant al Națiunii. Ce spectacol măreț!... Patru milioane de deputați la un loc, cerînd cuvîntul [...] Ce vreu eu, Domnilor? ... Un lucru prea simplu! Vreu libertatea absolută!... Să nu mai atîrne servitorii de stăpîni, copiii de părinți, soldații de șefi... Vreu ca toți bunii români să se poată aduna cu miile cînd îi voi chema eu, fără a da de știre Guvernului. Vreu egalitatea perfectă!... Să nu mai fie bogați și săraci, mici și mari, slabi și grași, proști și cu cap, oameni și vite... Vreu să imitez în țara mea toate fazele revoluțiunii franceze, căci numai prin tulburare o națiune se civilizează... dar oare m-ascultă?. Găsesc o oarbă opusăciune din partea unor strigoi, unor retrograzi ruginiți ca Sandu Napoilă [...] Ce vreu eu, Domnilor? Vreu să fiu caua, să fiu spada de Damocles a conservatorilor și idolul poporului suveran! De aceea vreu să împart moșiile proprietarilor... Dar mă veți întreba dacă eu însumi sînt proprietar? Ba nu, însă acestea nu invalidează convincțiunile mele socialiste. Eu, Domnilor, sînt un cetățean însetat de glorie și de amoarea popularității și, prin urmare, oricît de grele ar fi impregiurările politice ale țării, eu am curagiul a striga în gura mare: arme, arme! căci mă cred bun ca Ștefan cel Mare și ca Mihaiu Viteazu [...] Ce vreu eu, Domnilor? Vreu libertatea cea mai nemărginită a presei, pentru ca să pot batgiocori cînd îmi place și pe cine îmi place. Vreu să răstorn tot ce esistă, pentru ca să-mi fac un piedestal din ruinele prezentului și să mă urc

pe acel piedestal ca să proclam republica democratică și socială. Trecutul e al strigoilor, prezentul e al democraților, viitorul e al mieu!

Programul politic a lui Clevetici combină elemente liberale cu „convincțiuni" socialiste și toate acestea cu interesele personale. De fapt, Clevetici nu este nici liberal, nici revoluționar, nici socialist, ci un diletant și, în practica politică, un anarhic inconștient.

În *Zgîrcitul risipitor*, comedie cu pretenții de dramă ca și alte drame ale autorului (poate cea mai cinică dintre satirele lui Alecsandri prin libertatea cu care autorul divulgă fenomenul de disoluție a moralei familiei burgheze), întîlnim același politicianism distructiv, aflat dincolo de partide și programe politice. Dealtfel, în *Zgîrcitul risipitor* (scrisă în 1860) apar toate personajele „politice" din monologuri. Alături de violenta acuzație adusă familiei burgheze prin relația Rufinescu-Rufineasca sau Polidor-Mașa, planul satirei politice este cel mai pregnant din piesă. Programul politic al cuplului Clevetici-Tribunescu este de fapt o cinică lipsă de program, anarhism curat:

Sandu (Napoilă *n.n*): *Da' bine, unde vreți s-ajungeți? Ce doriți? ... că eu, zău, nu vă mai înțeleg.*

Antohi: *Ce vrem? ... Întreabă pe Clevetici.*

Clevetici: *Vreau să răstorn tot, orice institut. Orice Guvern!*

Sandu: *Și ce ai de pus în loc?*

Clevetici: *Asta nu e treaba mea; e treaba d-voastră. Misiunea mea e să dobor.* (*Zgîrcitul risipitor*, Actul II, scena V).

Satira politică totală realizată de Alecsandri în *Zgîrcitul risipitor* a fost remarcată și explicată chiar la apariția piesei de B. P. Hasdeu: *„Se zice să scrierea d-lui Alecsandri a displăcut spiritelor liberale; tot cu așa temei noi am încredința că ea n-ar putea să placă spiritelor retrograde; ce-i dreptul, Zgîrcitul risipitor nu e nici liberal, nici retrograd; el este ca „zilele Babei" și ca societatea noastră: fără principii. Așa numiții retrograzi și liberali nu pot forma la noi două tabere ci, sau numai una, sau mii de mii. Ei formează numai o tabără pentru că steagul lor comun e egoismul, ei formează mii de mii de tabere pentru că egoismul e lucrul cel mai individual de pe lume. De aceea vedem la noi că de-ndată ce «interesul poartă fesul», apropie pe un liberal de un retrograd și viceversa"*.

Clevetici stă la începutul unei serii lungi de personaje specifice comediei românești, aceea a demagogului. Prin Alecsandri, Caragiale, Mușatescu, M. Ștefănescu, trecînd în varianta contemporană a ședințomanului, Demagogul a devenit un personaj specific românesc al comediei satirice. Eficiența lui comico-satirică provine din contrastul fantast între cuvintele pe care le spune și posibilitatea înfăptuirii lor. Între cuvînt și obiectul lui se cască o ruptură care trimite limbajul în zona gratuitului și absurdului. De aici și varietatea tipologică a personajului în dramaturgia modernă.

La început, Clevetici pare că ar avea ceva de comunicat în legătură cu libertatea, apoi începe să se asculte pe sine construind enumerări retorice din ce în ce mai gratuite, pentru a pierde definitiv contactul cu logica limbajului, trecînd în absurd: *„să nu mai fie slabi și grași, proști și cu cap, oameni și vite"*. Clevetici are idei revoluționare, porniri reformatoare și chiar convingeri socialiste neclarificate, dar, printr-o pornire tehnică tipică pamfletului,

elanurilor generoase le sînt asociate interese derizorii, pe care Clevetici, în candoarea lui inaptă, nici nu le ascunde. Celor două ipostaze politicianiste li se poate adăuga cea de a treia: Nae Gîscănescu din monologul *Gură Cască, om politic*. Sub raport comic, *Gură Cască* ni se pare cel mai reușit dintre personajele politice satirizate de Alecsandri. Este politicianul sumbru, premonitoriu, profet al unor mari nenorociri. El are orgoliul unei mistice intuiții politice și fraza lui preferată e de un pesimism comic: „*Timpurile sînt grele, politica Europei așa și așa*". De fapt este un „încurcă lume" care se ia în serios, foarte asemănător, în ce privește capacitatea sa de acțiune, cu Săbiuță din *Iașii în carnaval*. Măsurile pe care le preconizează pentru stabilirea echilibrului politic amenințat sînt vorbe în vînt și neputința lui politică e copleșitoare: „*Trebuie, dar, ca adevărați patrioți să chibzuim, să combinăm, să dregem, să închipuim și iarăși să combinăm, să închipuim... che ta lipa. Așî! eu am scris, eu am citit*". Nae Gîscănescu a descoperit în pesimismul său nu atît un merit politic cît un subiect de conversație. Este un tip oral, un Mitică limbut. El simulează gravitatea în fața problemelor politice pe care le vede dintr-un unghi diletant și le amestecă păstrînd același aer de seriozitate și cînd este vorba de starea Europei, și de concedierea lui Nenea Scarlat. El este un absent politic ca și Sandu Napoilă sau Clevetici; doar exercițiul lexical îi interesează. Sandu Napoilă nu e un conservator și Clevetici nu e liberal, aceasta este doar firma. Din punct de vedere politic ei nu sînt nimic, fiindcă nu politica îi interesează ci păstrarea unor privilegii sau parvenirea la privilegii. Politicienii lui Alecsandri sînt oamenii confortului; niște apolitici cu un gust minor al puterii. Ei au un fel gospodăresc de a reduce evenimentele la scara individuală, de unde și aspectul comic al combinației.

— Cum e starea politicii noastre? atîta te întreb. Cum stă politica europeană? Prusia şi Austria au terminat resbelul lor?
— Terminat.
— Bre! Francia s-a retras de la Mexico?
— Retras.
— Bun! Americanii se ucid ca muştele?
— Adică, acum au încetat . . .
— Mă rog, nu mă întrerupte. Craiul Camehameha a pierit de gîlci?
— Ştiu eu?
— Ba nu, să-mi răspunzi.
— Ei, fie.
— Acum alta. Aşa-i că Italia vrea numaidecît să meargă la Roma.
— Vrea.
— Aşa e că Englitera nu are destul bumbac?
— Aşa.
— Aşa e mai cu seamă că pe nenea Scarlat l-aţi dat afară din slujbă?
— Dar bine, ce-are a face?
— Ba nu, spune, adevăr e?
— Ei! Aşa . . . aşa, . . . însă . . .
— Apoi dacă toate astea-s aşa cum le zisei, nu am nevoie să înşir mai multe . . . Cine nu-i orb, vază şi priceapă . . . Eu unul mi-am făcut datoria de am arătat pericolul.“

O derizorie înţelegere a conexiunii internaţionale a evenimentelor aflată undeva între stupiditate şi şarlatanie, între bonomie şi impostură, caracterizează personajul. Cuvintele sînt mari, sensul lor este mărunt, subînţelesul lor este derizoriu. Aşa cum spune Nae Postuleanu din *Paraponisitul: „Adică, mă rog, de ce să se hrănească*

o mulțime de trîntori, pe lîngă albine, din mierea budgetului și eu să fac zîmbre deoparte? ... Au nu-s eu pămîntean simpatriot? Administrația haotică și incompetentă, pe care o generează astfel de programe politice, naște un pragmatism mărunt și o lipsă de perspectivă în plan social, dezinteres la scara națională, naște vînători de posturi și de pensii, paraponisiți, indivizi cu mania persecuției care își hiperbolizează meritele cetățenești, veleitari care au binemeritat de la patrie, de fapt, mici tîrgoveți de merite politice. Toți își revendică drepturi și își scot merite din piatră seacă, precum Chirița cînd susține isprăvnicia lui Bîrzoi. Clevetici susține cu toată seriozitatea că el a înfăptuit de unul singur actul Unirii și cere să fie numit ministru, întrunind toate însușirile necesare; personajul din *Haimana* se consideră un *„martir politic de la 1859 încoace"*; Nae Gîscănescu își umflă meritele de a fi pronunțat adevărurile lui *„cu pericolul libertății ... și chiar poate al vieții mele"*; Nae Postuleanu, paraponistul, pretinde un post care să-l hrănească și pe el din mierea bugetară, *„ca unul ce n-a fost niciodată opozant"*; Kera Nastasia are și ea revendicări în numele celor trei soți ai ei care, în felurite chipuri, *„au stat cu buzduganul la perdeaua patriei"*. Agamiță Dandanache, care invocă și el dezlînat și peltic niște merite de la *patrusopt*, este aproape rezonabil cu scrisoarea becherului său, pe lîngă meritele fantaste pe care și le declamă eroii lui Alecsandri. Dar acest mecanism al revendicărilor funcționează în sine. Kera Nastasia improvizează, se abate adesea de la subiect, se ia cu vorba și tonul însuși prin care înțelege să-și susțină cauza este domol, lipsit de combativitate și somnolent. Revendicările ei sînt parcă satisfacții în sine. În subtext, înțelegi că ei sînt primii care se miră de posibilitatea de a obține ceva pentru meritele himerice pe care și le proclamă. Preten-

țiile lor sînt goale pe dinăuntru ca și birocratismul care le generează. Acest vid administrativ este divulgat de Ion Păpușarul:

„Un conductor de drum mare — lefegiu, — șosele sînt nu sînt, dar conductori puzderie.
Un profesor de mimică . . .'sau nimică — lefegiu
Un inspector de profesori — lefegiu
Un inspector de inspectori — lefegiu
Un perceptor . . . priceput — lefegiu
Un controlor de perceptori — lefegiu
Un controlor de controlori — lefegiu
Alt controlor de nu știu ce — lefegiu" ș.a.m.d.

Birocratismul, haosul și incompetența administrativă apar și în monologul *Haimana*, un fel de *Baladă a Chiriașului grăbit*, transferată în social. Este plîngerea unui funcționar public mutat de 17 ori dintr-o localitate în alta, în funcție de schimbarea guvernelor, a decretelor și dispozițiilor, o jucărie a instabilității principiilor politice, a conjuncturilor și a unei misterioase rețele de interese.

Tripticul politicianist din monologuri, radicalismul demagogic și confuz, viziunea catastrofică asupra relațiilor internaționale și conservatorismul obtuz ar putea fi semnul unui scepticism politic al autorului. Alecsandri îi critică deopotrivă pe progresiști și pe retrograzi, tendințele conservatoare și pe cele liberale, la care adaugă caractere și moravuri produse de o administrație iresponsabilă. Decepția de după 1862 față de domnia lui Cuza suferită de omul politic Alecsandri. ar putea fi explicația așa numitului scepticism. Adevărul este că nu scepticismul a produs satira politică din monologuri și din comedii, ci natura echilibrată a lui Alecsandri. Dra-

maturgul trebuie să fi avut drept principiu fundamental în sistemul său de valori simțul măsurii și al echilibrului prin exercitarea căruia a respins totdeauna ostentația, abuzul și excesele de orice fel. Un exemplu: deși are orgoliul descendenței latine a românilor, ironizează sistematic excesele latiniste; deși e democratic în vederile sale politice, deși iubește țara și glorifică istoria ei, critică excesele istorice și pălăvrăgeala republicană: *„Am doi copilași nostimi care nu-mi seamănă nici de frică dar care (...) aduc de departe cu Neagoe Basarab“* — spune Mihăluță Spulberatu din *Haimana* și urmează: *„pe unul l-am botezat Caius Trebonius Vespasianus Neron Caracalla, pentru ca să probeze că-i strănepot de-a lui Traian, iar pe celălalt Juarez pentru că, cine știe, poate să avem și republică în țară.“* Simțul măsurii îi inspiră și satira perseverentă a falsului patriotism în fraza aberantă a lui Clevetici (preluată și aranjată mai trîziu de Caragiale în *Scrisoarea pierdută*): *„Vreu respectul convenției cu condițiunea de a fi schimbată în totul ca una ce a fost elaborată de străini fără concursul patriotic al românilor“*. Nae Gîscănescu protestează și el cînd aude că se vorbește de o *„dare ce o să se așeze pe cuvîntul patrie, adică să se plătească o leței ori de cîte ori s-o pronunța acest cuvînt“*.

Alecsandri a scris monologurile pentru uzul actorilor săi preferați, Matei Millo sau, mai tîrziu, Ion Luchian. De aceea monologurile au spontaneitatea și naturalețea care l-au ferit pe autor de prețiozități sau excese lexicale pe care le întîlnești în comediile mai atent elaborate, dar mai cu seamă în drame. Ca literatură destinată scenei, *cînticelele comice* ale lui Alecsandri au o perfecțiune dramaturgică care provine din spontaneitate și, poate, din desăvîrșirea întîlnirii dintre autorul dramatic și actorul său. Prin concizia lor, parte din monologurile lui A-

lecsandri pot fi comparate cu schițele lui Caragiale. O filiație nu va ține niciodată locul unei judecăți de valoare, dar spunînd că I. L. Caragiale a cunoscut temeinic teatrul lui Alecsandri, pe care l-a preluat și l-a valorificat în spiritul și adeseori în litera sa, vom avea perspectiva axiologică mai largă a situării lui Alecsandri în cadrul dramaturgiei românești. Iată un dialog repovestit de Kera Nastasia:

„— Ah, cumnate, îi zic, ai aflat ce-am pățit?
— Am aflat, îmi răspunde paharnicul, apoi ce să facem, soro, a murit, Dumnezeu să-l ierte.
— Ba nu, îi zic, de murit n-a murit încă, da-i despotcovit.
— Cine-i despotcovit? Răposatul?
— Ba! Calul!
— Bacalu? Care Bacalu?
— Calul, cel de către om.
— Ce zici, soro? Ce-ai pățit? Ce ți s-a întîmplat?
— Am auzit cotcodăcind în pod.
— Cine? Calul?
— Ba, găina.
— Mare minune.“

Fragmentul seamănă cu snoavele culese de Caragiale și publicate în revistele vremii (cf. Ion Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern)* și cu dialogurile absurde din *Momente și schițe*. La Caragiale, dialogul are mai multă concizie și laconism dar înrudirea privește acest imbroglio de limbaj, cu spiralele sale, mereu mai îndepărtate de subiectul inițial al discuției, prin care dialogul bate pasul pe loc în căutarea unui sens pierdut sau evanescent.

Comicul abundent al monologurilor mizează pe caricatura enormă de factură populară. Alecsandri urmărește efectul comic direct, de la calamburul cel mai simplu sau ticul verbal (toate personajele sînt „fixate" în memoria spectatorului printr-un tic verbal) pînă la comicul direct, corporal. Șoldan Viteazul stă într-un picior ca un cocostîrc, Herșcu joacă într-un picior, bate din palme și cîntă. Micșorarea personajelor, așa cum e regizată de Alecsandri, urmărește comicul buf. Prin structura lor formală, dincolo de ideologia care le-a dat naștere, eroii din monologuri se regăsesc în comicul popular. Însuși procedeul deconspirării umoristice a personajului ține de natura măscăriciului, personaj prin excelență histrionic care, așa cum s-a spus, *se joacă pe sine*. Toate personajele din monologuri, indiferent de ideea satirică pe care o reprezintă, se joacă pe sine, au un fel a lor de a se divulga cu candoare și stupiditate. Autoderiziunea este parcă modul de existență al personajelor comice ale lui Alecsandri. Nu autoderiziunea lucidă produsă prin detașarea ironică de sine, ci una inconștientă. Alături de comicul corporal, incluzînd și acrobația, pantomima și grimasa, procedeul autoderiziunii face parte din formele autentice ale teatrului popular, ca și micșorarea proporțiilor prin antieroic. În *Șoldan Viteazul*, de exemplu, umorul provine din *natura antieroică* a personajului: *„Într-o zi* — povestește eroul — *chiar din mijlocul horei m-o umflat pe sus ca să mă dea la milită... cică să mă facă viteaz ca Ștefan Vodă... Bietu Ștefan Vodă!... Unde-i să mă vadă făcînd muștru [șmotru — n.n.] și să se bucure!"* Antieroicul nu are aici decît o funcție strict umoristică. Dar, cum am observat, Alecsandri a avut totdeauna un depozit de idei sacre pe care nimic, nici buna sau reaua dispoziție, nici îndoiala, nici contextul comic nu le-au putut atinge. Una dintre acestea este exal-

tarea sentimentului patriotic, a virtuților eroice ale ostașilor români. De aceea Șoldan Viteazul va fi în cele din urmă un amestec insolit de sublim și ridicol, de eroic și antieroic: „*Cînd începe toba a bate și cînd începe mojica a cînta... știi? mă furnică prin inimă, mi s-aprind ochii ca doi jărateci și-mi trece dor de acasă... atunci, zău... că m-aș bate, dar m-aș bate pînă la moarte, pentru ca să apăr țara asta bună care ne hrănește*". Scriitor militant, Alecsandri și-a sacrificat adeseori textele inserînd neartistic „ideile sacre" despre care vorbeam, pînă la forma unor lozinci popularizate. În plină dramă a desincronizării cu epoca, Barbu Lăutarul își șterge o lacrimă dialogînd astfel cu cobza sa: „*Hai, drăguliță mea, să mulțumim cui se cuvine că ne-am petrecut veacu în această țară bună și mănoasă, care a dezrobit țiganii*". *Mama Angheluța* are leacuri comice pentru tuse, dureri de cap sau dinți, dar printre altele face o bună publicitate teatrului românesc din Iași, leacul universal: „*Dragi boieri și cuconițe / Holtei, fete, văduvițe / De vroiți numaidecît / Să vă treacă de urît / Lăsați iute casă, masă / Și cu inima voioasă / Alergați vă sfătuiesc / La teatrul românesc*" //. De altfel, aceste cuplete, care întrerup monologurile și comediile lui Alecsandri, ieșind din structura întregului, deviază din principiu de la linia logică și narativă dobîndind o valoare satirică independentă. O nerăbdare a satirei, o vocație moralizatoare, însoțită de un complex al explicitării, îl determină pe Alecsandri să reia problematica expusă și să-i sublinieze în cuplete rostul satiric, să explice și să precizeze. Cu foarte mici excepții, cupletele sînt breșe create în unitatea monologurilor, dar la o analiză atentă efectul lor poate fi susținut printr-o relație cu „teatrul epic". Ele ies din text nu numai prin tezism, ci și prin maniera extrem de simplistă care contrastează cu finețea satirică

a părților în proză. Alecsandri a preluat, desigur, procedeul cupletelor din experiența vodevilistică a vremii și le-a înțeles ca pe o exigență a genului. Structura monologurilor sale, urmărind efecte tipic scenice — sînt remarcabile astfel procedeele de implicare a publicului — complicitatea pe care o stabilește Alecsandri între personaj și public, prin interpelări reciproce (vezi *Mama Angheluța, Herșcu Boccegiul, Cucoana Chirița în voiaj)* pare dictată de capriciile improvizației. Este o flecăreală plină de haz, în care personajul trece de la una la alta fără o idee ordonatoare, și dacă obiectul vorbirii sale este, în cele din urmă, pierdut, rămîne totuși ca element unificator goana printre anecdote și întîmplări în căutarea umorului. Personajele din monologuri au, s-ar putea spune, simțul teatralității. *Surugiul,* spirit practic care judecă lumea de pe șaua lui de surugiu, desfășoară o amplă compoziție teatrală și meditează pe tema *fortuna labilis: „Hei, Doamne! De 20 de ani de cînd sînt în poște, ce de mai fățuri de oameni am mai văzut! Dacă, de pildă vine o cupea cu o porumbiță albă și frumoasă, care-mi zice subțirel: «Să mă duci bine, flăcău». — Lasă, cuconiță, n-ai grijă că ești cu mine! — Și mi-apuc hățurile în mîna stîngă și m-arunc pe răvaș dintr-o săritură... gata-i? Gata! Mișcați, băieți! Hi, hi... să mă duceți ca vîntu și ca gîndu! (pocnește). Hi, breazule, nu te lenevi că te stricnesc cu șfichiu de foc! (Bate cu harapnicul înainte ca și cum ar vrea să lovească hățașul.) Vîrtos, murgule, (se adresează la lăturaș) nu te lăsa pe tînjală că-mi ești sub mînă. (Pocnește de lături în dreapta.) Hi, acum pe șes cu toții într-o întinsoare să sfîrîie roțile, hi, zmeișorii tatii... parcă zăresc pe Măriuca la colțul luncii... Măriuco fa, să m-aștepți cu alivenci pe cînd m-oiu întoarce că ți-oi aduce un tulpan nou. Haide, așa, copii, tot așa la copce, cu toții deopo-*

trivă, frumos că ne privește duduca cea din trăsură *(s.n.) ... numai de (nu) m-ar deochia ... iaca dealu înainte ... să vă văd dar, dragii mei ... s-o luăm la fugă din vîlcică, ca să suim culmea ca-ntr-un zbor ... Odată cu toții, pe opinteală ... (chiuie și pocnește). Hiii, tătucă, nu mă lăsați ... întinde, Surule ... odată, Breazule, hiii ... (se zbuciumă ca și cum ar sili caii la deal). Mînca-v-ar cioarele! H-i-i-i-i, perir-ar albinele care or strînge ceara de făcut lumînare celui ce vă are. Ho, ho, ho, ho! Tbrr ... am suit dealu' ... să ne mai odihnim la umbră și să vă mai frec pe ochi*". Finalul monologului este o pagină antologică pentru naturaletea oralității și a interjecției. Surugiul *își imaginează situații* și treptat trece din situația reală în aceea imaginată, însoțit și de trecerea de la vorbirea indirectă la vorbirea directă, de la epic în dramatic, din narativ în teatral. Este un tur de virtuozitate a replicii în care Alecsandri manevrează cu o siguranță remarcabilă însușirile dinamice ale interjecției. Aceeași tehnică, sau poate același instinct al teatrului, apare în *Gură cască*. În fierbințeala discursului său, Clevetici e gata să declare război tuturor popoarelor din lume, mai mari sau mai mici, dar trece din cuvînt în faptă, din real în imaginar, are halucinații, i se năzare că războiul a și început — *(Se aude afară bătaia de tobă,* Clevetici *se sperie): Aoleo, ce să fie ... am crezut că-s ei*" (inamicii, n. n.).

„Treceam pe lîngă teatru ist mare cu teatrul meu mic ... cîșlegi nu-s? ... Cînd îmi iese înainte un epistat și numaidecît să mă închidă la poliție zicînd că nu mai este voie de a juca păpușile după obiceiul vechi. Mare poznă și minune! ... Oare de ce s-o mîniat păpușele cele mari pe cele mici, de ce le prigonesc?" — se întreabă Ion Păpușarul, molestat de poliție pentru infracțiunea de satiră cu păpuși. Cînticelele comice ale lui Alecsandri sînt satire cu păpuși pentru că personajele au imobilita-

tea, relieful expresiv și încremenirea obrazelor păpușerești. Dar uimirea lui Ion Păpușarul este simulată. El știe prea bine „de ce s-au mîniat păpușile cele mari pe cele mici" dar disimulează prin profesie; însăși arta lui este artă a alegoriei și a disimulării. Simulînd candoarea, din spirit de conservare, Ion Păpușarul le ia apărarea spunînd că păpușile n-au alt rost decît să stîrnească veselia de carnaval, dar tot el adaugă: *„Cu deosebire numai că unele te fac să rîzi și că celelalte te fac să plîngi, cîteodată"*. Jocurile păpușerești ale artistului Ion Tătărășeanu se află între rîs și plîns, între divertismentul inofensiv și satira cea mai corosivă. Amestecul între grav și vesel, între comic și tragic, exista înaintea romanticilor în practica teatrului popular ca o dovadă a percepției complexe a lumii. Ion Păpușarul este un artist cu o mare experiență de viață și de artă care a ajuns prin sinteze proprii la viziunea lumii ca teatru. *„Lumea-i plină de păpuși / De tot soiul, mari și mici / Cu surtuce, cu mănuși / Cu-anteriu și cu ișlici"*. // O lume de păpuși nu este numai o lume a mecanismelor, a lipsei de individualitate, a vidului psihic, nu este o lume a farsei tragice, ci este înainte de orice o lume a alegoriei, dacă nu alegoria însăși. Păpușile s-au născut din nevoia de alegorie, nevoie care la rîndul ei are motivații istorice și social-politice. O alegorie de un tip aparte care nu transformă oamenii în animale, ci doar le reduce dimensiunile și îi aruncă în infantilism. Păpușa, ca și masca, reprezintă forme disimulate ale pronunțării adevărului, forme care intermediază efectuarea satirei sociale sau de moravuri. În *Ion Păpușarul* descoperim un întreg mecanism al trimiterii satirice în alternarea dintre cupletele păpușilor și monologul păpușarului, într-un joc continuu de deschidere și închidere a aluziei satirice. Ion Păpușarul scoate pe rînd din magazia sa de recuzită pe Va-

silache, pe jupîn Leiba, un drac, pisica și șoarecii, lupul și oaia, un turc, un cazac și altele pe care le arată publicului. Pentru el o păpușă este o idee morală sau socială pe care o poartă în sacul său și o arată publicului. În sacul său se află desigur și păpușa Clevetici, și Sandu Napoilă, și politicianul Gură Cască, și Spulberatu, și Paraponisitul sau Kera Nastasia, așa cum se află și alte păpuși cu trăsături mai calde și mai pitorești, ca Mama Angheluța, Surugiul, Șoldan Viteazul sau Barbu Lăutarul. Lumea monologurilor lui Alecsandri este o lume diversă, absurdă și pitorească, iar personajele care o populează se întipăresc în minte cu imobilitatea păpușilor lui Ion Tătărășanu. Ele trăiesc și imortalizează anomalii și moravuri sociale, fiziologii și caractere. O galerie foarte diversă de personaje, care trăiesc separat, fiecare în monologul în care l-a turnat autorul, odată pentru totdeauna. Dar ele sînt personaje aparținînd acelei epoci. Cine vrea să le vadă pe toate laolaltă jucînd în aceeași piesă poate realiza experimentul unui montaj care să unească prin intersecții inspirate, refăcînd relațiile fragmentate dintre eroii monologurilor lui Vasile Alecsandri[1]. Ar rezulta poate *Marea Comedie* a anilor 1860, al cărei regizor-personaj n-ar putea fi altul decît Ion Păpușarul. Comedia sa ne-ar vorbi mai întîi despre sine și despre drama sa, fiindcă dincolo de șiretenia păpușarului care îl păcălește pe epistat ascunzîndu-se în cușca suflerului, dincolo de inocența lui simulată, asistăm la o mare dramă. Nu e vorba de o moarte naturală a păpușeriei ambulante ci e hărțuită însăși libertatea alegoriei cu păpuși. Polițiștii care îl urmăresc pe Ion Păpușarul sînt semnul mor-

[1] Experimentul a și fost realizat în 1936 la Iași de regizorii Ion Sava și Theodor Kiriacoff (cf. Valentin Silvestru, *Caligrafii pe cortină).*

ţii apropiate a libertăţii satirei de carnaval. Satira este constrînsă să se ascundă, devine o infracţiune iar artistul un infractor urmărit de poliţie. În destinul lui Ion Păpuşarul, Alecsandri a pus ceva din acea nostalgie care i-a revelat portretul lui Barbu Lăutarul. Acesta definitivează mai expresiv relieful unui personaj care ne apare astăzi ca un moralist activ şi ingenios. Ion Păpuşarul, ca regizor şi actor al Marii Comedii, ar scoate, aşadar, din lada sa *ideea-păpuşă* care ne-ar vorbi despre falsa angajare şi despre confuzia radicalismului, despre lenea progresului şi opacitatea agresivă a lui Sandu Napoilă, despre politicianismul aprehensiv sau comicul panicard al lui Gură Cască, despre mania posturilor, a persecuţiei şi a pensiilor, despre haosul administrativ, despre personaje şi profesii apuse (Barbu Lăutarul, Herşcu Boccegiul, Surugiul, Mama Angheluşa, Şoldan Viteazul), combinînd într-un echilibru perfect divertismentul pur cu spiritul caustic şi cu o satiră a politicianismului, de o anvergură care a inspirat nu un singur autor, pe I. L. Caragiale, ci fundamentează întreaga comedie românească. Noi nu mai putem privi monologurile ca simple exerciţii de atelier ci vedem în ele formele de teatru cele mai concise pe care le-a creat Alecsandri. Şi aşa cum prin critica literară, modul de receptare a teatrului lui I. L. Caragiale a fost influenţat de valoarea momentelor şi schiţelor sale, tot aşa teatrul comic al lui Alecsandri se poate recepta din perspectiva monologurilor sale.

Spectacolul anotimpurilor și expediția eroi-comică

În organizarea compozițională, *feeria națională* **Sînziana și Pepelea** se sprijină pe trei momente care punctează evoluția spre *happy-end* proprie comediei: seceta din actul I, imperiul iernii din actul II și primăvara din final. Vara din actul I se susține ca atmosferă nu numai prin cupletele de la începutul piesei (*„Ce secetă, ce foc, / Amar și vai de noi, / Avem lipsă de ploi / Și lipsă de noroc“ //*) ci și prin Lăcustă și Pîrlea, două personaje reprezentînd foamea și setea caniculară. Expediția pusă la cale de Papură Vodă pentru salvarea Sînzienei răpită de Zmeu începe în toiul verii și se termină primăvara. Autorul își poartă peste anotimpuri convoiul burlesc al eroilor săi — desprins parcă din *Țiganiada* — îi scoate din canicula și torpoarea verii, îi duce în pădurea fermecată unde îi transformă în animale, îi trece prin țara gerului și a zăpezii și îi aduce în punctul de plecare în plină primăvară. Imaginea finală a primăverii este fastuoasă: *„Cînd norul se împrăștie, teatrul reprezintă un parc plin de frumusețile primăverii / . . / Poporul răspîndit printre copaci în mai multe grupuri. În sunetele unei simfonii, Zîna Lacului ține pe Sînziana de mînă, intră în scenă prin dreapta. Pepelea se găsește la stînga ei; în urma lor vin Pîrlea, Lăcustă Vodă, Păcală, Tîndală,*

Crivățul, Genii schimbați în haine de vară." Ceea ce impune *Sînziana și Pepelea* la un prim nivel al lecturii este succesiunea feerică a ciclurilor și spectacolul anotimpurilor. „Vrem să atragem aici, și mai întîi atenția asupra unității culegerii de poezii care se numesc *Pasteluri.* Această culegere respectă un plan, o gradație — spunea Tudor Vianu. Începe cu aspecte de iarnă, continuă cu cele de primăvară și urmărește desfășurarea anotimpurilor, așa cum se caracterizează ele prin activitățile periodice ale anului". Alecsandri avea sentimentul anotimpurilor nu numai a celor solare, așa cum s-a acreditat părerea — ci al întregului ciclu al firii. Iarna nu-l sperie, e o spaimă anume jucată pentru a spori voluptatea ședерii la gura sobei. „*A nins o mare parte din noapte* — scria Alecsandri în 30 noiembrie 1883 — *și azi de dimineață arborii grădinii încărcați de fulgi de zăpadă ofereau un spectacol încîntător. Iarna are și ea marile ei frumuseți pentru cine e în stare să le aprecieze.*" Sugestia gerului și a zăpezii îi produce scriitorului voluptăți reflectate, mijlocite de fereastra prin care privește peisajul hibernal: „*Acest timp este pentru mine un îndemn la lucru, îmi dă furnicături în degetele care țin condeiul.*" Este în întreaga creație a lui Alecsandri o plăcere a descrierii tablourilor de iarnă. Iată, într-o altă scrisoare către Ion Ghica, prezentarea în rezumat a metamorfozelor firii și a personajelor, ceea ce va deveni tabloul *Imperiul iernii* din *Sînziana și Pepelea: „Iată-ne cu iarna în țară. Ea a sosit noaptea, pe furiș și s-a grăbit să-și scuture cojoacele pe fața pămîntului ca să se afirmeze stăpînirea ei... A doua zi, românii s-au trezit vasali acestei regine aspre a cărei miniștri sînt crivățul și gerul.*" În același fel este organizată societatea în *Imperiul iernii* din *Sînziana și Pepelea:*

Teatrul reprezintă Imperiul iernii... Munți de gheață, brazi încărcați de chindie.

SCENA I

Genii de iarnă (toți sînt albi și înaripați): se joacă pe gheață patinînd.

Cor

Ce dulce viață
În acest loc
Nu e verdeață
Nu e nici foc
Ci numai gheață
Și numai ceață

Viscol și ger
Pe cîmp și-n cer (...)
Dar noi ferice
Trăim aice
Jucăm, cîntăm
Ne desfătăm.

SCENA II

Genii; Crivățul.

Crivățul: *Genii nemernici, vă jucați și Imperiul iernii se află în pericol de topire!*

Un geniu: *Cum? Ce? Cum, domnule Crivăț?*

Crivățul: *Iarna, grațioasa noastră Împărătească care avea să fie încoronată chiar astăzi...*

Geniul: *A pățit ceva?*

Crivățul: *Iarna, frumoasa copilă a Nordului, care avea să-și aleagă chiar astăzi mire...*

Genii: *Ce-a pățit?*

Crivățul: *S-a dat în dragoste cu Prier, Domnul Verdeței, și astă noapte a spălat putina din palat cu el.*

Genii: *A fugit?*

Crivățul: *Fugit.* (În taină) *Dar să rămîie între noi, să nu afle poporul.*

Genii: *O!*

Crivățul: *A abandonat tronul, bunătate de tron, durat numai din sloiuri de gheață... Ce nebunie!... Unde a găsit o climă mai plăcută decît aice... o țară mai drăgălașă decît a noastră unde foiesc urșii cei albi?!*

Prezența scenelor cu anotimpuri din *Sînziana și Pepelea* se explică și prin intenția autorului de a realiza o feerie. Alecsandri a înțeles feeria ca o succesiune de peisaje pe fond de basm. Puținele tablouri „feerice" din această piesă (apariția Zînei Lacului și *Imperiul Iernii*) sînt combinații insolite de basm și pastel. *Sînziana și Pepelea* nu poate fi însă o feerie (cum o subintitulează autorul), pentru că totul este pus sub semnul parodiei. Alecsandri parodiază totul: seceta, iarna, războiul și basmul, parodiază fantasticul și realul în același timp. Doar primăvara și bucuria finală sînt autentice pentru că autorul se sfiește să le trateze umoristic sau burlesc și este atît de înduioșat de relația finală tată—fiică (Papură—Sînziana) încît piesa e aproape să cadă în melodramă.

Alecsandri a precedat cu *Sînziana și Pepelea* gustul dramaturgiei secolului XX pentru reinterpretarea miturilor sau a istoriei, pentru actualizarea acestora. Toate personajele pe care Alecsandri le împrumută din galeria folclorică sînt restructurate cu un ochi de regizor modern începînd chiar cu numele. Pepelea este, începînd de la suprafața onomastică, o parodie a lui Făt-Frumos, iar Sînzina în ciuda conotației calofile a numelui (pe care o receptăm astăzi), este o deformare a Ilenei Cosînzenei din basme. Sînziana este (ca și Chirița odinioară) o ființă modernă cu idealuri feministe (*„azi sîntem libere și independente"*) și cu un limbaj modern: *„sire, sînt confuză în momentul acesta și nu mă pot pronunța îndată"*. Nu mai este o victimă inocentă, dimpotrivă, e băiețoasă și voluntară: (*„O*

fată mare e mai zmeoaică ca un zmeu" — se plînge Zmeul îndrăgostit). Pepelea şi-a pierdut şi el atributele romantice. S-a îndrăgostit de fata împăratului din auzite, e victima — norocoasă pînă la urmă — a unui *complex al vedetei.* Sînziana e starul, vedeta inaccesibilă pe care Pepelea, în complexul provocat de popularitatea ei, îşi propune s-o cucerească. El e un ambiţios tenace care îşi face un scop al vieţii din căsătoria cu Sînziana. Nu este sedus numai de averea ei, ca Pîrlea şi Lăcustă, dar nu lipseşte nici acest element din calculele sale. Iată-l monologînd pe terasa palatului împărătesc: „*Nu mă vede nime? M-am furişat prin grădina împărătească doar oi zări pe Sînziana, dar toate ferestrele palatului sînt închise. Ce bogăţii! . . . Ce locaş fermecător! . . . Bine m-aş deprinde a trăi aice alături cu fata împăratului*". (Actul II, scena 1). Pepelea e pus pe căpătuială şi doar respectul lui Alecsandri pentru mitul dragostei ne-au lipsit de varianta unui Făt-Frumos parvenit, dar sugestia există (cum există, de fapt, şi în basmele autentice, unde asistăm totdeauna la ascensiunea socială a eroului printr-un mariaj norocos, sugestie atenuată în acest caz de profilul generos-eroic al personajului). Aceeaşi spirituală restructurare parodistică a personajelor mitologiei folclorice se petrece în cazul Zmeului sau al Mumei Pădurii şi ideea însăşi de a face din Păcală şi Tîndală doi miniştri lacomi, de un arbitrar surprinzător, este dovada unei extreme libertăţi creatoare. Papură-Împărat nu se deosebeşte în atitudinea globală faţă de problemele cîrmuirii de Romulus cel Mare, împăratul găinilor, al lui Dürrenmatt: „*Cît e ceasul*"? — întreabă Papură Împărat. „*Cît porunceşte augustatea voastră să fie*" — răspunde unul din miniştrii săi. Iar în *Romulus cel Mare:* „*Romulus:* Mi se pare că azi sînt idele lui Marte. *Pyram:* La ordinul majestăţii voastre. Azi sînt idele lui Marte".

*

Papură: *A... a... a!... bine am dormit.*
Amîndoi: *Să vă fie de bine, augustate!*
Papură: *Aicea sînteți, miniștrii mei isteți?!*
Tîndală: *La ușa augustă a ietacului împărătesc...*
Păcală: *Precum se cuvine...*
Papură: *Vine... bine, vreau să zic, ne place să vă vedem aproape de tron, pentru că sînteți ageri.*
Amîndoi (închinîndu-se): *Măria-ta!...*
Papură: *Credincioși!*
Amîndoi: *Augustate!*
Papură: *Întregi!*
Amîndoi: *Luminate împărate!...*
Papură: *Deși nu prea frumoși...*
Amîndoi: *Milostive stăpîne!...*
Papură: *Destul, nu vă mai frîngeți șalele... Cîte ceasuri sînt?*
Tîndală: *Cîte poruncește augustatea-voastră să fie.*
Papură: *M-am trezit destul de dimineață, nu-i așa?*
Tîndală: *Așa! V-ați trezit odată cu zorile.*
Papură: *Oare?... Ce crezi și tu, Păcală... Îmi pare că soarele-i sus.*
Păcală: *Zorile au mai întîrziat astăzi, pentru plăcerea augustății-voastre.*
Papură: *Bine-au făcut, pentru că eram foarte obosit... trebile Statului...*
Tîndală: *Vă prea osteniți, augustate; și nu se cade să compromitați augusta voastră sănătate. Nouă, servitorilor tronului, ne incumbă truda, pentru gloria...*
Păcală: *Propășirea...*
Tîndală: *Prosperitatea!*
Păcală: *Și moralitatea poporului ce se-adăposteș-te...*
Tîndală: *La umbra sceptrului părintesc...*

Amîndoi: *Al augustăţii-voastre!*

Papură: *Frumoasă imagină!... Umbra sceptrului... Mi-o repetaţi în toate zilele... E cam monotonă, însă plăcută... Şi ce mai face poporul?... Nu l-am văzut de mult...*

Tîndală: *Nu-şi încape în pele de fericire.*

Papură: *Aşa să fie, Păcală, îşi încape, sau nu-şi încape?*

Păcală: *Nu-şi încape... e burduf.*

Papură: *Burduf!... A!... mulţămirea mea este deplină nu pentru că tarafurile politice se-nmulţesc pe toată ziua... Cîte avem pîn-acum?*

Păcală: *57, augustate.*

Papură: *Numai atîtea?!... Le credeam mai plodoase... Care au mai ieşit la măidan?...*

Păcală (desfăşurînd o hîrtie lungă): *Iată lista.*

Papură: *Breee!... ce pomelnic!... Citeşte-l, Păcală.*

Păcală: *Categoria-ntăi.*

Papură: *Cum!... Sînt pe categorii?!*

Păcală: *Dar', categorisiţi.*

Papură: *Zi-nainte.*

Păcală: *Categoria-ntăia... tarafuri colorate.*

Papură: *Colorate?!...*

Păcală: *Da... pentru ca să bată mai bine la ochi.* (Citind:) *Taraful verde.*

Papură: *Verde?! Pentru ce verde?!...*

Păcală: *Pentru că-i spanac.* (Citind:) *Taraful galbăn.*

Papură: *Galbăn?!... A fi taraf de dovleci?*

Păcală: *Tocmai... e un taraf care a prins gălbeaţă.* (Citind:) *Taraful alb.*

Papură: *Alb?!... Se vede că-i mai spălat...*

Păcală: *Și pătimește de albeață pe ochi.* (Citind:) *Taraful stacojoi.*

Papură: *Stacojiu?! ... Pentru ce?*

Păcală: *Pentru că cu cît îi mai fert, cu atît e mai roș.*

Papură: *Ca racii.*

Păcală: *Raci progresiști etc. Categoria a doua ... Taraful național-liberal, taraful liberal-național, taraful liberal-național-moderat, taraful moderat-național-liberal.*

Papură: *Treci la altă categorie ... asta-i cam într-același păr.*

Păcală: *A treia categorie ... Taraful aristrocrat, democrat, burtocrat, pungocrat, postocrat ...*

Papură: *Destul ... m-am amețit și simt că devin prostocrat, ca dînșii ... Și care-i deviza politică a tuturor?*

Păcală: *Una ș-aceeași ... „Scoală-te de la locul tău, să mă pun eu!"*

Papură: *Adică, cu alte cuvinte ... să vă dau afară pe voi și să-i iau pe dînșii în loc?*

Păcală: *Cam așa!*

Papură: *Ș-asta se poate ... Să vă dau afară ... să nu vă dau? ... Ba să vă dau.*

Amîndoi: *Ferească Dumnezeu, augustate!*

Papură: *Dar dacă vă voi păstra ... cum să salvăm situațiunea? ...*

Tîndală: *Trîntind tarafurile la pușcărie.*

Papură: *Bună idee, să le trîntim ... Oare să le trîntim? ... Și pentru ce să nu le trîntim? ... Ce zici și tu, Păcală? ...*

Păcală: *Zic să nu le trîntim, maiestate ... pentru că o asemenea trîntă ar fi o măsură de incompatibilitate cu abilitatea guvernamentală.*

Papură (aiurit): *Așa...* (Aparte:) *N-am prea înțeles.* (Tare:) *Apoi, dar, să-i lăsăm în pace, mai cu samă că am altă belea pe capul meu... Sînziana mi-a declarat că vrea să se mărite pe placul ei... iar nu după convenințele politicei Statutului... Eu chibzuisem să fac alianță cu vecinul meu, cu Pipăruș Craiul... dar fata-l găsește prea iute... și nu-l vrea.*

Tîndală: *Asta poate să nască mari complicațiuni.*

Păcală: *Poate chiar și războaie.*

Papură: *Ș-àpoi?... Nu mi-e teamă de-un Pipăruș. Cîți pipărugi am mîncat eu, de cînd împărățesc!... Au început să curgă petitori pentru Sînziana?*

Tîndală: *Început... Hotelul „La trei sarmale" e plin de Crai, Domni și Împărați care așteaptă să fie invitați a se prezenta la Curte.*

Papură: *Bine, făcèți-le cunoscut că-i voi primi chiar astăzi... Gătit-ați tot pentru ceremonialul primirii lor?*

Păcală: *Totul e gata.*

Papură: *Mergeți dar să-i aduceți în prezența noastră, hai, marș!*

Amîndoi: *Numaidecît, auguste...* (Ies închinîndu-se.)

Papură (singur): *Un cap încoronat trebuie să aibă caracter ferm și voință nestrămutată... altminterea se-ncurcă rău ițele politice... Au am hotărît să fac pe voia Sînzianei... și nu mă schimb odată cu capul.*

Somnul, pasivitatea față de istoria pe care ar fi chemați s-o făurească, impresia pe care o produc atît Papură Împărat, cît și Romulus cel Mare că „țara arde și baba se piaptănă", șovăiala (mai puțin filosofică)

și indolența (mai puțin meditativă) a lui Papură Împărat — trimit la ideea unei intuiții comune a personajului. O serie întreagă de autori de după Alecsandri (Radu Stanca, Victor Eftimiu) s-a angajat în asemenea raportări la personaje și împrejurări istorice sau mitologice (ceea ce nu înseamnă că îi datorează ceva lui Alecsandri, dar nici că nu-i datorează ceva, fiindcă nimic nu este mai imprevizibil în literatură decît împrumuturile). Ei au urmărit fie să forțeze o teză de pe pozițiile vremii lor, fie să realizeze un divertisment cult caracterizat prin incompatibilități temporale, deci un comic al anacronismelor. Alecsandri însuși se amuză în *Sînziana și Pepelea* cu asemenea incompatibilități, la nivel lexical: „*Lăcustă:* Poftim!... argat, hamal și pădurar! *Ce cumul...*" Sau: „*Pîrlea:* Ai plămîni? *Lăcustă:* Știu eu? Nu mi-am făcut *vizita domiciliară.*"

Întreg conflictul între suporterii Sînzienei și Zmeu stă sub semnul *războiului vesel* și starea de spirit a piesei este sintetizată de acest catren cu care se încheie actul II:

„La goană, la goană, la goană,
În grabă, la fugă mereu
Să-l prindem, să-l facem tocană
Pe hoțul, pe hîtrul de zmeu."

Nu este în *Sînziana și Pepelea* acea enormă mistificare a istoriei din *Țiganiada*, dar gîndirea care a inspirat-o este *eroi-comică*, așa cum spune Ion Budai Deleanu, și personajele lui Alecsandri sînt anti-eroice nu numai prin abaterea de la modelul care a inspirat lucrarea — basmul popular — ci, structural, antieroi. Disputa dintre Pîrlea și Lăcustă este o primă formă a disputei eroi-comice:

Pîrlea (se scoală): *Sîntem rivali! ... Unul din noi, dar, e de prisos pe lume, trebuie să piară.*

Lăcustă (liniştit): *Ai dreptate, peri tu!*

Pîrlea: *Ba tu! ... Scoală şi vin la luptă să ne ciocîrtim cu paloşele.*

Lăcustă: *Ce face?! ... Să ne batem împreună?! ... Cată-ţi de treabă, omule! ... Avem oşti pentru certele noastre, ucigă-se între ele! ... Şi noi să petrecem cu voie bună ... Aşa-i rîndul crailor şi al împăraţilor* (Strigă:) *Stolnice! ... Pune-te în capul armatei mele şi taie bucăţi oastea lui Pîrlea Vodă; de-i scăpa teafăr ... de te-i arăta leu ... te-oi face ban.*

Pîrlea (asemenea): *Paharnice! ... Ai auzit? ... Să te văd: harcea-parcea în oamenii lui Lăcustă Vodă! ... De-i fi învingător te schimb din particular în general.*

Stolnicul (cu glas slab): *Nu putem, Măria-ta, că sîntem morţi de foame.*

Paharnicul (asemenea): *Nu putem, Măria-ta, că sîntem morţi de sete.*

Lăcustă: *Ei, dar! Fie pe altădată ...* (lui Pîrlea:) *Primeşti, verişorule, să ne ucidem altă dată?*

Pîrlea: *Bucuros ... acum să plecăm la curtea lui Papură Împărat.*

„*Dă-mi braţul ş-aidem împreună*", îi propune Pîrlea rivalului său, în cele din urmă. *Scena peţitului* este şi ea orchestrată cu elemente groteşti, totul este fantastic-caricatural. Împăratul face comentarii neprotocolare asupra peţitorilor, îşi suflă nasul cu zgomot, Pîrlea, privind pe Sînziana, „*dă semne de admiraţie grotească*", peţitorii sînt sub noblеţea şi solemnitatea împrejurării şi scena se încheie cu exclamaţia împăratului: *sîntem vrăjiţi.* Pa-

rodia pe care o realizează Alecsandri în *Sînziana și Pepelea* este rezultatul unui balans continuu între planul real și cel fantastic. Este o parodie dublă dacă ne raportăm la premisa piesei: *Sînziana și Pepelea* este o comedie fantastică dar este și o parodie a comediei fantastice obținută prin repetate contaminări cu observația realistă (*„Intrați în codru și trageți cu ochiul, nu cumva îți zări zmei după copaci“*, le poruncește Papură miniștrilor săi). Expediția eroi-comică pentru salvarea Sînzienei organizată de Papură Împărat este pentru toți, și pentru fiecare în parte, un uriaș prilej de divertisment. Conflictul piesei și relațiile conflictuale dintre personaje sînt numai aparente, așa cum se poate vedea și din scena disputei dintre Pîrlea și Lăcustă, pentru că nimeni nu urăște pe nimeni și dacă nu există ură nu este nici iubire și nici relații conflictuale nu pot fi. Valorile care pun în mișcare eroii lui Vasile Alecsandri, precum și pofta lor infantilă de a se juca de-a războiul sînt de natură ludică. De aceea, o relație esențială pentru echilibrul piesei, cum este dragostea dintre Sînziana și Pepelea, ni se pare convențională, schematică, rece, fiind singura pe care autorul o ia în serios.

Alecsandri a fost subapreciat în posibilitățile sale polemice. S-a răspîndit prin cercetările de istorie literară imaginea unilaterală a unui bonom cu „surîs blajin“ (cf. G. C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri)* și reacții lente, mereu în căutarea unui loc încălzit de soare, un om neted, fără ascunzișuri și taine. Dar, după 1860, la prima sa retragere de pe scena politică a țării în liniștea de la Mircești, scrisul lui capătă accente polemice, mai cu seamă în corespondență, unde autorul își permite o libertate necenzurată de răspunderea față de cuvîntul tipărit, accente care contrastează cu imaginea omului blajin și cumsecade. *„Cînd dracu' om înțelege că*

o literatură cu adevărat națională trebuie să-și ieie izvorîrea din geniul poporului iar nu din fabricile de cuvinte ale lui Cipariu et-Comp.", — îi scrie el prietenului său Gh. Hurmuzachi. Bucureștiul politic îi apare în repausul de la Mircești „o capitală a gheșefturilor" și un „Cafarnaum de patimi". Îl sensibilizează în cel mai înalt grad aspectul moral al politicianismului; șarlatania, corupția, demagogia și servilismul curtenilor de la București: „*să le urăm din toată inima un* **lumbago național-liberal** *atîta vreme cît demnitatea lor stă îngropată în portofoliul ministerial, această raclă a mîndriei personale și chiar a virtuții omenești*" (Scrisoare către Al. Papadopol-Calimah). Fantezia sa polemică e fastuoasă și plăsmuiește imagini ample: „*Cunoști tu fericire incomensurabilă* — îi scria lui Ion Ghica în 1860, îndată după retragerea la Mircești — *care consistă în a privi marșul triumfal al unui cîrd de gîște de-a curmezișul cîmpurilor? Din vreme în vreme aceste nobile scoborîtoare din salvatoarele Capitoliului se dedau la accese de armonie care reamintesc pornirile oratorice ale unei Camere politice*". Imaginea se dezvoltă în reprize din ce în ce mai incisive ajungînd pînă la explozia invectivei: „*Și oricît de sensibil ai fi, te simți cuprins de un nobil orgoliu gîndindu-te la acei Mirabeau și la alte zburătoare pline de elocință care salvează patria cu regularitate timp de trei luni pe an. La asemenea spectacole asist de la stabilirea mea la Mircești și aflu în ele un puternic farmec, cu totul deosebit de cel pe care eram nevoit să-l suport în vremea splendorii noastre cînd pe banca ministerială eram expuși elocventelor improvizări ale lui Brătianu, Otetelișanu și Prejbeanu. Din respect pentru națiune, acolo trebuia să uit dobitocul pentru titlul lui și să acord oricărui individ considerația cuvenită deputatului, oricare ar fi fost categoria animală căreia îi aparținea, pe cînd*

aici am latitudinea de a spune fiecărui lucru pe nume și nu-i o plăcere să poți striga, fără să-ți pese, în gura mare: Midas are urechi de măgar." În *Sînziana și Pepelea*, ca și în alte comedii, Alecsandri a strigat în toată libertatea „Midas are urechi de măgar", fiindcă *Sînziana și Pepelea* este nu numai comedia unei expediții eroi-comice, ci și o alegorie politică. Din această perspectivă subtilul piesei — *feerie națională în cinci acte* — capătă o expresivitate ironică de anvergura lui Caragiale. *Feeria* este, de fapt, o aluzie foarte străvezie la adresa unor realități și personaje politice ale timpului. În cei doi miniștri ai lui Papură Împărat se ascund Brătianu și Rosetti, numiți foarte puțin măgulitor în piesă Păcală și Tîndală. Cercetătorii au identificat în text trimiteri polemice la Macedonski, sau la I. Șoimescu (unul dintre cronicarii premierei cu *Despot Vodă*), Papură Împărat însuși ar avea afinități de portret cu regele Carol I (cf. G. C. Nicolescu, *Viața lui Alecsandri*, E.P.L., 1965). Peste aceste echivalențe mai mult sau mai puțin trecătoare, important rămîne faptul că *a pune pe cineva într-o piesă* sau *într-o carte* este propriu naturilor polemice.

Împăratul se clatină ca o papură între miniștrii săi și propria slăbiciune, e înconjurat de petitorii fiicei sale, lacomi, mîncăi și setoși care nu oferă nici ei perspective de redresare a stării de lucruri, iar cei doi miniștri nu au avut naivitatea să contracteze stînjenitorul *lumbago-național-liberal*, pe care îl recomanda Alecsandri, și practică un servilism ipocrit. Împăratul somnolează, e aproape afazic și dă semne de decrepitudine. El s-a retras de mult în infantilismul unui regim de rentier și se arată doar de plăcerea jocului, preocupat de a căuta un ginere pentru fiica sa care sfîrșește, de altfel, prin a-l descoperi singură. Înstrăinat de propria lui investitură, Papură Îm-

părat se trezește la amiază și, cu scufa de noapte pe cap, ține un scurt consiliu în care se interesează bonom *„ce mai face poporul, că nu l-am văzut de mult“*. Poporul face bine, are „lipsă de ploi“ și „lipsă de noroc“, e secetă, țara e pîrjolită, toate merg alandala de vreme ce stolnicul — funcție echivalînd cu un ministru al alimentației publice — nu e în stare să asigure hrana, iar paharnicul își declină orice răspundere în ce privește aprovizionarea cu băutură. *Feeria națională* în cinci acte a lui Alecsandri este așadar un amestec de ingenuitate și caricatură, de feerie propriu-zisă și de elemente satirice presărate cu strategie de autor pe toată desfășurarea piesei. *Urechile de măgar* de care vorbea Alecsandri trec din abstractul unei scrisori în concretul scenei prin alegorie.

Sînziana și Pepelea este o alegorie în mers. La început politicienii sînt persoane oarecum obișnuite, amplasate, e adevărat, în cadre bizare, fantastice, dar cu preocupări și reacții admisibile în limitele proporțiilor obișnuite, deși atributele de mîncău ale lui Lăcustă și de setos ale lui Pîrlea, divulgate în actul I, sînt inspirate de supranaturalul folcloric. Echivalarea alegorică a personajelor se petrece progresiv. Pe această scară a trecerii de la planul admisibil la planul fantastic al alegoriei, actul I este o primă etapă, asemănătoare în ordinea alegoriei politice cu un cod sau cu scara numelor din *Istoria ieroglifică*. Iată care este tîlcul alegoric al personajelor după deslușirile care le dă autorul prin dascălul Macovei: Lăcustă Vodă este *„un domn mare, cu oaste mare... și cu un stomah și mai mare. El mănîncă de cum se trezește pîn-ce adoarme“*. Papură-Împărat este *„un om cu chibzuială și are doi sfetnici mari, pe Păcală și pe Tîndală. Unul îl sfătuiește într-un fel, altul în alt fel“*.

Autorul dă pe față de la început simbolurile sale și nu face excese de prudență într-o piesă care, la vremea ei, prin trimiterile foarte transparente la personalitățile politice ale timpului, trebuie să fi fost extrem de îndrăzneață. În aprecierea curajului de opinie trebuie să ținem seama, desigur, și de poziția autoritară a lui Alecsandri în 1881, cînd a scris piesa.

Următoarea etapă a echivalării alegorice a personajelor se produce prin intermediul unui element împrumutat din recuzita fantastică a basmului, *oglinda fermecată*. Autorul parcă s-ar retrage și ar obiectiva alegoria, punînd în fața eroilor săi oglinda fermecată. Ea și nu autorul arată chipul adevărat al fiecăruia. Prin intermediul oglinzii fermecate, Alecsandri divulgă ostilitatea sa față de politicieni, dar nu în mod direct ci prin reflexie. Curtenii și peținorii, în frunte cu împăratul, au încă înfățișare omenească dar în oglindă arată chipuri de animale. Alegoria este în acest stadiu o ipoteză. Totul este, însă, o îndelungă pregătire pentru metamorfoza oamenilor în animale, pentru *alegoria completă* care se va produce în scena a IX-a din actul al III-lea. Este și momentul paroxistic al pamfletului. În toate limbile pământului invectiva cea mai tare este analogia cu animalele; transformarea personajelor în animale echivalează și la Alecsandri cu o culminație polemică, cu invectiva. Din motive funcționale, singurul care întîrzie la metamorfoza din pădurea fermecată este Pîrlea Vodă. El are rostul de a tălmăci spectatorului trucul, de a rosti echivalarea alegorică: „*Curios lucru ... cum seamănă broscoiul ăsta cu Papură. (Păcală și Tîndală se apropie de Pîrlea și urlă ca lupii.) Tio, dihănii! ... La stînă! ... Să juri că-s Păcală și Tîndală. (Macovei rage ca măgarii la urechile lui Papură.) Ha, urecheatule! Ăsta e Macovei, învățatul, în picioare*". După un asalt amoros împotriva Zînei Codru-

lui, Pîrlea, care și-a îndeplinit funcția pur tehnică de a face prezentarea alegoriei, va fi transformat și el într-un curcan. Zîna Codrului, sora Zmeului (de fapt Muma Pădurii), ca și oglinda fermecată (care presupune alegoria fără s-o rostească), este mîna dreaptă a autorului care așează pe figura eroilor colții de lup și urechile de măgar de mult pregătite. Din punctul de vedere al alegoriei politice, piesa se încheie cu actul al III-lea, deși aluziile politice izolate și, uneori, lipsite de legătură cu contextul apar și mai departe. Autorul a realizat ceea ce și-a propus: să surprindă într-un instantaneu fauna politică a vremii. Și-a condus imperceptibil eroii în mijlocul pădurii, i-a transformat în broaște, lupi și măgari, realizînd apoi un *stop-cadru* pe un tablou grotesc și definitiv ca satiră socială. Apare Pepelea care, ajutat de Zîna Lacului, le restituie tuturor forma omenească. Autorul își retrage voința polemică lăsînd comedia să se deruleze pînă la capăt cu mai mult sau mai mai puțin haz, mai mult sau mai puțin convențională. Trei sînt momentele comediei *Sînziana și Pepelea* privită ca satiră politică: pregătirea alegoriei, revelația alegorică și, în sfîrșit, în actul IV și V, retragerea alegoriei și pregătirea *happy-end*-ului. În final, îl găsim pe autor înduioșat de toate convențiile (convenția dragostei filiale, a binecuvîntării paterne etc.). Pepelea, care reprezenta la un moment dat ipoteza revoluției comice, este ținut departe de planul alegoriei politice și în final îngenunchează înaintea lui Papură, primește binecuvîntarea părintească a împăratului decrepit, toată lumea strigă ura și intonează cupletul final de un plat conformism: *„Trăiască Sînziana / Minune împărătească / Cu dragul ei Pepelea / Ferice să domnească."* // Portretul lui Papură Împărat este înmuiat de simpatie, reminiscență poate a prototipului din basm,

iar Pepelea este construit cu ezitări și stîngăcii pe tiparul omului din popor inteligent și abil.

Deși utilizează schema narativă a basmelor populare unde, cum se știe, personajele sînt polarizate cu o severă simetrie de partea binelui sau a răului, Alecsandri nu pune astfel de granițe în comportamentul eroilor și nici nu le aplică sancțiuni irevocabile. Tot ce urmează *revelației alegorice* din actul III poate fi privit ca o îndelungă iertare. Mulțumită lui Pepelea, favoritul Zînei Lacului, Papură Împărat este ușurat de caricatura lui de broască și tot fluierul lui Pepelea îi izbăvește pe ceilalți de metamorfoza grotescă din pădure. Indulgența Zînei Lacului este propria indulgență a autorului; totul a durat foarte puțin, nimeni nu poate fi supărat. Pamfletul s-a terminat odată cu alegoria: *„Papură, Pîrlea Vodă, Macovei, Tîndală, Păcală, etc. reapar toți sub figurile lor. Muzică de orchestră"*, notează Alecsandri în indicațiile de regie. Răul în viziunea lui Alecsandri este un rău agreabil, ceea ce dovedește un spirit dotat integral pentru comedie. Țara este arsă de secetă pentru că în trecerea lor spre curtea împărătească Pîrlea și Lăcustă pustiesc totul, dar ei nu sînt decît niște persoane caraghioase, niciodată nu sîntem pătrunși de sentimentul că asistăm la un flagel ce aruncă mulțimi de oameni în foamete. Țăranii înșiși, cîți apar, receptează seceta prin derivație comică: *„Ce-a fost verde s-a uscat / Ca și bietul meu bărbat"*. Cîrmuirea nevrednică a lui Papură e demnă cel mult de rîs și rapacitatea miniștrilor săi, de asemenea. Muma Pădurii, chintesență a răului în mitologia populară, din aceeași chemare a reprezentării agreabile a răului, nu apare decît în treacăt cu numele ei tradițional. Ea este numită Zîna Codrului și nimic din text nu ne împiedică să ne imaginăm că are o înfățișare plăcută. Zmeul, care acumulează și el în folclor atributele răului, este la Alecsandri

un fel de amorez nefericit și plîngăreț care primește cu stoicism palme „mîndre și energice" de la Sînziana (închisă totuși, de dragul mitului, într-un turn cu gratii la ferestre). Eroi-comicul la Alecsandri reprezintă un refuz de a percepe răul. Actul IV, Insula Zmeului, rămîne (mai explicit decît *războiul vesel* sau *expediția comică*) un exemplu semnificativ pentru ceea ce am numit răul agreabil. Insula Zmeului nu mai este Tărîmul Celălalt din basme, locul blestemat al morții, unde sălășluiesc Răul suprem, întunericul, groaza, supranaturalul, ci un fel de pensiune unde prizonierii trebuie să accepte niște obligații gospodărești ca, de exemplu, să care apă la bucătărie sau să aducă lemne din pădure, dar și în această privință Pîrlea și Lăcustă au posibilitatea să discute și să negocieze. Zmeul nu-și expune prizonierii la suplicii din răutate, ci din naivitate, socotindu-i egali cu sine. Alecsandri a păstrat numai volumele supranaturalului nu și esența acestuia. Volumul fiind gol, constrîngerea și pericolul au dispărut. Singura scenă care ar părea mai violentă (situația arhetip: Zmeul încearcă să-l ucidă pe Făt-Frumos în somn) are un comentariu burlesc. Eforturile Zmeului sînt comice și replicile cu care însoțește operația sînt hazlii și șterg orice sentiment al pericolului. Zmeul, ca și sora sa, Zîna Codrului, a căror sancțiune era cumva obligatorie în logica basmului, sînt și ei aproape iertați ca și eroii alegoriei politice. Zîna dispare în trunchiul unui copac și Zmeul — un personaj foarte simpatic — leșină ca o primadonă. Răul și binele sînt deopotrivă de comice, înțelegem din piesa lui Vasile Alecsandri. *Sînziana și Pepelea* este prezidată de *voința reprezentării agreabile a răului.*

Prin gîndirea teatrală modernă care a inspirat-o, *Sînziana și Pepelea* ne apare astăzi ca un experiment foarte îndrăzneț, și o operă de mare rafinament. Spirit mo-

derat, Alecsandri n-a șarjat, a caricaturizat cu măsură, a îmbinat planul real cu cel fantastic — experiență insolită pentru dramaturgia noastră — a descoperit basmul ca sursă de inspirație pentru dramaturgie și a realizat o operă complexă de o certă polisemie prin posibilitățile foarte variate de interpretare pe care le oferă. Cele mai multe personaje sînt implicate în fantasticul parodiat, ceea ce ar fi un argument că parodia fantasticului l-a preocupat în primul rînd pe Alecsandri. Altele aparțin deopotrivă parodiei și alegoriei politice (Sînziana, Lăcustă, Pîrlea, Papură Împărat), foarte puține aparțin fantasticului pur (Zîna Lacului, Zîna Codrului), numai Păcală și Tîndală apar doar ca eroi ai alegoriei politice (fiind și singurii pe care autorul nu-i pune în nici o situație simpatică), și toți participă la expediția eroi-comică. Piesa se poate citi în toate aceste game, ca parodie sau ca feerie a anotimpurilor, ca alegorie politică sau ca aventură eroi-comică și deopotrivă ca meditație asupra binelui și răului în ipostaza lor comică. Opera conține argumente valabile pentru oricare dintre aceste interpretări.

Despot și estetismul puterii

Ideea de a scrie o dramă inspirată din istorie este pentru Alecsandri rezultatul unui amestec complicat între orgoliu și chemarea autentică a istoriei. Foarte atent la aspectul de ansamblu al operei sale, mai ales în ultima parte a vieții cînd făcea bilanțuri și avea perspectiva totală a propriei creații, Alecsandri a purces la scrierea lui Despot-Vodă nu dintr-o atracție spontană ci dintr-un calcul foarte lucid, nu prin afinități elective ci premeditat. De altfel toate lucrările dramatice din ultima parte a vieții *(Despot Vodă, Fîntîna Blanduziei, Ovidiu* și chiar *Sînziana și Pepelea)* nu mai sînt emanații ale spontaneității ci opere programatice menite să îmbunătățească aspectul de ansamblu al operei. Alecsandri a avut, după cum dovedesc documentele de istorie literară, sentimentul facilității operei sale comice, sentimentul apăsător că tot ce a scris este făcut în grabă și visa totdeauna la un mare răgaz în care să-și poată da adevărata măsură a valorii. Întîlnești adesea în corespondență intenția de a scrie o *comedie înaltă,* altceva decît Chirițele, monoloagele sau comediile pe care le disprețuia în secret și le privea ca pe niște produse ale improvizației. N-ar fi exagerat să vedem în marele Alecsandri un dramaturg complexat de propria conștiință critică, dacă știm să adaptăm termenul la dimensiunile crea-

torului, pe atunci cel mai mare scriitor al României. *Despot-Vodă* este în orice caz, un act pregătit cu voință și răbdare de comediograful Alecsandri.

Cercetările critice asupra dramei istorice se opresc adesea asupra anacronismelor, a inadvertențelor documentare ca și a incompatibilităților de epocă, de culoare locală etc. Atent, Alecsandri, și-a luat precauțiile necesare împotriva eventualelor atacuri pe latura documentară a lucrării și a subintitulat-o ingenios *legendă istorică*, subliniind caracterul ei de ficțiune și evitînd orice posibilitate a aborda piesa ca reconstituire de fapte, eroi și împrejurări istorice. În ciuda acestor evidențe, cercetătorii literari colecționează în continuare abateri de la adevărul istoric și anacronisme, mergînd cu sîrguința pînă la a descoperi un model atestat documentar pentru Ciubăr-Vodă, deși Alecsandri însuși a declarat că Ana și Ciubăr-Vodă sînt: *„singurele figuri create de mine"*. Trecînd chiar peste această mărturie a autorului, e pierdere de timp să cauți în istoria Moldovei un personaj cu numele Ciubăr, deoarece prezența acestuia în drama lui Alecsandri acoperă, cum vom vedea, o altă realitate, o realitate metaistorică, estetică și filozofică. Nu caracterul fictiv sau non-fictiv al lui Ciubăr-Vodă ne explică ceva din opera lui Alecsandri ci însușirea lui de a fi umbra lui Despot și dublul său, de a indica sensul meditației lui Alecsandri asupra puterii. Cu asemenea argumente istorico-literare au fost sacrificate scene-cheie pentru înțelegerea corectă a dramei, cum este întîlnirea dintre Despot și Ciubăr în temnița palatului domnesc, neverosimilă poate în realitatea epocii, dar concentrînd numeroase puncte de sprijin pentru interpretarea valorizatoare a întregului. Dacă unor cercetători li s-a părut neverosimilă prezența lui Ciubăr-Vodă în temnița unde este închis Despot, ce ne poate împiedica să căutăm ar-

gumente pentru a dovedi că Ciubăr-Vodă este Despot însuși, o altă ipostază a lui Despot sau, cum am spus, un dublu al său? Literatura realist-fantastică a secolului al XX-lea este plină de dedublați exterminați în cele din urmă de dublul lor. În aceeași logică poate fi explicat și sfîrșitul lui Despot care, de asemenea, li s-a părut unor cercetători neconform cu adevărul istoric, deși adevărul ni-l spune și de această dată tot Alecsandri: „Despot piere ucis de buzduganul lui Tomșa zic unii cronicari, de paloșul unui Arab, pretind alții, însă adevărul asupra uciderii sale nu este încă cunoscut..."

„În scrierea mea am căutat a călca pe urma adevărului istoric", spune Alecsandri cu o anumită reținere în încheierea unei scrisori către A. Cantacuzin, ceea ce înseamnă de fapt că a preluat cu o relativă libertate eroi și evenimente ale istoriei. Alecsandri a luat din istorie situații și personaje fără a întreprinde ceva special în sensul reconstituirii epocii. Nici măcar n-a imitat limba presupusă a epocii, unul dintre marile defecte ale dramei fiind, totuși, limbajul neologistic pe care îl pune la contribuție autorul pentru a caracteriza oameni și împrejurări care cereau o altă culoare și densitate lexicală. Mai mult decît o riguroasă reconstituire a epocii, *Despot-Vodă* folosește istoria ca pretext. Cînd a scris piesa, Alecsandri avea aproape 60 de ani, o practică a politicii de cîteva decenii și o mare amărăciune inspirată de politicianismul vremii. Prin reflex, amărăciunea sa devenea o situare deasupra rețelei de interese derizorii și de caractere mici pe care le descoperea printre contemporani. Retragerile sale repetate la Mircești, unele mai lungi, altele mai scurte, nu sînt altceva decît forme active ale acestei atitudini. *„Cu o semeție poate cam nesocotită am dat drumul gîndirii mele în lumea teatrului, lume locuită de umbrele legendare ale atîtor mari eroi. Ea dar, și-a*

luat zborul chiar din iarna trecută și de-atunci nu s-a mai întors acasă. În adevăr i-a venit greu a se întoarce în furnicarul pasiunilor mici din zilele noastre, după ce s-a întîlnit cu Domnii măreți și cu Românii viteji care au înnăscut în raze de glorie nepieritoare moșia strămoșească". (Scrisoarea către A. Cantacuzin) — Nu este vorba neapărat despre o evaziune în istorie, ci de situarea pe o poziție polemică față de contemporani. Despot-Vodă vine ca argument în favoarea poziției sale, este un suport al atitudinii de superioritate, o reacție de apărare pe care o adoptă Alecsandri față de oamenii politici ai vremii. Această stare de spirit se prelungește în textul dramei. Evocarea de către Laski a vremurilor marelui Ștefan (*„Pe vremea lui boierii, ostași erau, ostași / Cum n-au mai fost! ... Acuma, nepoților trufași / Mici rîvnitori de tronuri, seci, răi, ieșiți din minte / Păgîni prin a lor fapte* ... etc"/) avea o adresă contemporană. Alecsandri, ca și Eminescu, mai înainte cu un deceniu, descoperea epigonismul. Desigur, istoria noastră este mai generoasă în eroi ai aspirației naționale, eroi mult mai semnificativi decît Despot, prin urmare nici motivul epigonismului și nici istoria, ca lecție exemplară pentru contemporani, nu pot explica în totalitate opțiunea lui Alecsandri pentru Despot. Alecsandri n-a fost în *drama istorică* un novator, ci un urmaș al lui Hasdeu. Urmîndu-l pe Hasdeu, care descoperise un material dramatic în biografia lui Răzvan, Alecsandri se oprește asupra lui Despot din aceleași motive: viața vremelnicului domn al Moldovei era spectaculoasă, personajul era contradictoriu, urcarea și prăbușirea lui de pe tronul Moldovei, petrecute într-un interval foarte scurt, erau dramatice și moralizatoare în sensul meditației sceptice asupra măririi și puterii. Deși există în opțiunea lui Alecsandri pentru Despot posibilitatea ca scriitorul ro-

mân să fi apreciat istoria prin valoarea ei spectaculară, drama în sine depășește simpla biografie romanțată. În chip foarte subtil, alegerea lui Despot are un suport în gîndirea foarte originală a lui Alecsandri asupra istoriei Moldovei. Despot este un *om european*, însușire ce nu putea scăpa omului european care era Alecsandri (în epocă Alecsandri era scriitorul român cu cele mai solide relații literare europene. E prieten cu Mistral, l-a cunoscut pe Lamartine, tratează cu Comedia Franceză și cu un teatru londonez posibilitatea reprezentării unor piese etc.). Despot ucenicește pe lîngă învățatul Ziggomala, are legături cu învățatul Melanchton și cu Luther, a umblat prin marile capitale ale Apusului, prin Spania, Germania și Franța, își face o instrucție de tip renascentist îmbinînd cultura umanistă cu meșteșugul armelor — toate acestea conferind personajului trăsăturile principelui medieval. *„Mi-a plăcut a atribui însă lui Despot ideile ce fiecare om de arme trebuia să le aibă în părțile apusului pe timpul lui Carol Quint și al lui papa Pavel“* — spune Alecsandri. Înțelegem deci că dramaturgul a corectat puțin personajul în folosul intenției sale de a sincroniza istoria Moldovei cu istoria europeană a vremii.

„Mărirea deșartă și iubirea de argint, acestea sînt niște neputinți iuți ale sufletului“, spune Hasdeu la începutul dramei *Răzvan și Vidra* citînd din Cazania lui Teofan. Meditația asupra istoriei la Hasdeu și Alecsandri are în concluziile sale un aspect moral și unul eroic. Ca și Hasdeu, Alecsandri meditează în *Despot-Vodă* pe tema *vanitas-vanitatum*, pe tema măririi și decăderii. Piesa se desfășoară între două comploturi. Unul, în actul întîi îl detronează pe Lăpușneanu și îl ridică pe Despot, celălalt îl coboară pe Despot și îl ridică pe Tomșa. Lăpușneanu nu e nici pe placul boierilor, nici pe al țării. Boierii l-au părăsit și poporul s-a îndepărtat de domnie. Lăpușneanu

a rămas singur și încearcă să reziste prin violență și constrîngere: „*O, sarcină amară de tron amenințat, / Anevoință crudă de a fi neîmpăcat*“ — se lamentează shakespearian Lăpușneanu. Țara trăiește din amintirea marelui Ștefan, singurul ei element de echilibru. Sfatul țării se ține de două ori, odată în sala tronului, la lumina zilei, a doua oară noaptea, în locuri conspirative. Boierii din divan nu mai sînt consilierii credincioși ai domnului ci complotiști. Țara nu mai poate fi cîrmuită cu legea ci cu violență și viclenie. Ștefan a fost înlocuit cu Moțoc, bărbăția cu duplicitatea, lumina cu întunericul. Soarta țării nu mai e hotărîtă în Divan ci în comploturi. „*Într-adevăr, rău trebuie să fi căzut Moldova* — se miră Eminescu în cronica sa din *Timpul* (nr. 212, 1878) — *dacă după moartea celui din urmă Mușatin — Ștefan III, care avea încă o oaste de 40.000 de oameni — Alexandru Lăpușneanu n-a mai putut rezista nici mercenarilor lui Despot*“. Aici, în această țară și în aceste împrejurări, îl aduce mitul gloriei pe Despot. El nu știe despre Moldova și istoria ei mai mult decît îi povestește Laski la graniță, într-o lecție sumară de istorie. Moțoc știe să speculeze criza Moldovei și să prezinte boierilor pe Despot drept soluția pentru salvarea țării. Dar Moldova îl respinge de Despot. Pustiul care se așezase în jurul lui Lăpușneanu îl va acoperi și pe el. Între domnitorul aclimatizat și țară se naște un zid care îl apără și îl desparte, zid pe care Despot îl plătește cu aur. Laski e lacom și cere mereu bani pentru mercenarii săi. „*Gîndește-te că ei, cu pieptul lor / Fac zid între Moldova și între domnitor*“. Ruptura între domnitor și țară este pronunțată abia cînd rostește Laski aceste cuvinte, realizînd în toate dimensiunile ei singurătatea și vidul puterii lui Despot. Căderea lui Despot este explicată astfel printr-o metafizică a identității de ființă între domnitor și țară.

O identitate nu neapărat de naștere — deși demonstrația lui Alecsandri nu e lipsită de argumente xenofobe — ci de aspirații. Moldova (termen global ale cărui semne în piesă sînt străjerii Limbă Dulce și Jumătate precum și boierul Tomșa), refuzîndu-l pe Despot, refuză improvizația și hazardul istoriei. După trei ani de domnie, Despot n-a realizat nimic nici pentru Moldova, nici pentru gloria proprie, nimic în afară de *protocolul puterii* și de lustrul acesteia. Despot își pierde aliații și farmecul personal, îl părăsesc Moțoc și Carmina, Laski și Ana. Popularitatea lui e falsă: *„bețivii strigă ura cu glas din poloboc"* la una din intrările sale triumfale. În euforia puterii, Despot are și el destinul tuturor regilor slabi: își pierde discernămîntul și se dă pe mîna lingușitorilor pricepuți. Cronicarul său este un furnizor abil de adulații, un maestru al hiperbolei: *„Cît vulturul ești falnic și cît albina harnic / Cît toamna cea mănoasă îmbelșugat și darnic / Cum dar să nu te-aclame poporul fericit?"* Odată ajuns pe tron, Despot își cultivă un mit al propriei personalități, mit derivat din neconcordanța între aspirație și realitate. Se înconjoară de artiști și literați ca un mare monarh, bate monedă de aur cu efigia lui și cu exergă retorică, se autointitulează *părintele patriei, răzbunătorul și apărătorul libertății patriei*, practică poza marțială și intrările de efect și colecționează în jurul său tot ce poate exterioriza puterea. Conștient de provizoratul său, își exercită puterea amenințată doar prin *ritualul puterii*. Are și merite, dar meritele sale sînt și ele discutabile, pot fi oricînd reduse la anvergura unor simple bravuri. Despot bravează noblețea de stirpe arătînd tuturor pergamente și peceți, povestește mituri heraldice, încalecă un pur-sînge nedomesticit cîștigînd admirația naivilor și dragostea femeilor. *Bravura* ca faptă fără conținut, ca falsă putere, nu-l părăsește nici în scena

finală cînd se confruntă cu moartea. Şi aici foloseşte *trucul intrării triumfale*: „Despot se arată maiestos cu hlamida pe umeri şi coroana pe cap". *Hlamida şi coroana* e tot ce şi-a dorit Despot, dar ele sînt doar însemnele puterii şi nu puterea însăşi. Chiar aflat pe tron, Despot se găseşte între putere şi exercitarea în gol a acesteia; nu e un om de acţiune ci un dubitativ, nehotărît în acţiunea politică şi chinuit de îndoieli între Ana şi Carmina. Proiectele sale sînt fabuloase. Visează, spre gloria lui, unirea celor trei ţări române şi o cruciadă împotriva turcilor: *„Eu vreau cu trei coroane să fiu încoronat / Cu-a mea, cu a lui Mircea şi-a lui Sigmund Polonul"*, strigă Despot cu exaltare. Tot ce spune este sublim dar fără acoperire, înălţător dar peste puterile lui. Despot se mulţumeşte cu simboluri: hlamida, coroana, exerga de pe medalie. Ca un poet, Despot se mulţumeşte cu simbolurile şi nu mai caută puterea însăşi şi cauza în care s-o investească. Se rătăceşte între sentimente şi, orbit de dragostea pentru Carmina, o respinge fără minimă diplomaţie pe fata lui Moţoc. Despot ne apare astfel mai mult ca un *poet al puterii* decît ca un practician al ei. Natura sa este alta şi nu depăşeşte în cele din urmă statura unui cuceritor de femei. De aceea şi moare ca un Don Juan între două femei sacrificate. Este un poet şi, în măsură şi mai mare, un histrion. El simulează moartea şi umilinţa cu acelaşi succes de public cu care a simulat puterea, fiind pe tron. Natura histrionică a lui Despot ne apare mai clar în scena din castelul lui Laski unde se preface mort pentru a scăpa de oamenii lui Lăpuşneanu, sau în scenele finale cînd joacă măreţia umilită pentru a topi adversitatea lui Tomşa. Cine suportă cu uşurinţă spectacolul măreţiei terfelite, al va-

lorii nimicite? Iată sentimentele pe care le speculează Despot în *scena abdicării*. Poza este demnă și gesticulația impresionantă:

„Mi-aruc din cap coroana! Din mînă sceptru-mi scot
Nu mai sînt domn! Acuma ucideți pe Despot".
Toți rămîn încremeniți — notează Alecsandri.

Despot convinge prin discursurile sale pentru că el este primul care începe să creadă, să se emoționeze și să trăiască vorbele pe care le rostește. Este un actor desăvîrșit. Dar credința și emoția durează cît durata rostirii cuvintelor. Cînd își declamă replicile toți încremenesc, îl ascultă și îl iartă. Doar neatenția lor și reacția rapidă a lui Ciubăr îl ucid. Totul atîrnă de acest moment de neatenție. S-ar spune că fatalitatea însăși îl pierde pe Despot. Pumnalul lui Ciubăr joacă aici rolul *moirei*, al *fatum*-ului tragic și destinul lui Despot are într-adevăr, prin final, un tragism autentic. Un moment de neatenție și spectacolul atît de convingător pus la cale de Despot se încheie înainte de aplauze. Actorul moare pe scenă înainte de căderea cortinei. Imprevizibilul devine tragedie: *„Crunt fanatic! Turbat ucigător! Pieri!"* — îi spune loialul Tomșa lui Ciubăr, dar Ciubăr este unealta care îi păstrează mîinile curate noului domnitor, ca acel Exton care îl scapă pe Bolingbroke de „spaima vie" care era Richard. În încheiere ar putea spune și Tomșa ca Bolingbroke după lichidarea lui Richard al II-lea: *„Otrava n-o iubesc acei ce-o dau"*.

Lupta pentru putere în *Despot Vodă* nu e sîngeroasă ca la Shakespeare dar este esențială în explicarea dramei. În această luptă, Despot și Moțoc sînt cavalerii puterii fără cauză, ai puterii care își este suficientă sieși și se justifică prin sine. Aceasta este trăsătura comună

și definitorie a celor două personaje. Doar ipostazierea este diferită. Moțoc este expert în conspirații și în răsturnări de domni. El nu are ambiții la tron, nu titlul îl interesează ci prerogativele titlului. *„Domnind, el va fi brațul, iar capul voi fi eu“* — iată principiul lui Moțoc. Dar brațul se mișcă la porunca minții. Între lustrul puterii și puterea propriu-zisă, Moțoc o alege pe cea din urmă. Aceeași interpretare a lui Moțoc o găsim și la predecesorii lui Alecsandri. Iată ce spune Moțoc în „poema dramatică“ a lui N. Scurtescu intitulată *Lăpușneanu Vodă*, refuzînd tronul pe care i-l ofereau boierii:

„Știți, vorba bătrînească eu, drept, o cam ascult
Mai mic să fiu e bine și să ridic mai mult
Decît să mă fac mare și nalt, fără putere“.

Moțoc este inteligent și inteligența îl ajută să păstreze acel fin echilibru în duplicitate, care îl face invulnerabil. El poate fi lovit pieziș, prin iresponsabilitatea hazardului (moartea Anei), altfel nu există nici o fisură în echilibrul său. Și Despot și Moțoc au tirade patriotice aflate în afara oricăror suspiciuni. Moțoc este un patriot. Dovadă, scena cu Bairactarul, solul otoman:

Despot (sculîndu-se): *Trăiască Sultanul preaputernic . . .*
Bairactarul: *Și Despot, robul său.*

(La auzul de rob, boierii sînt cuprinși de indignare.)

Moțoc (înaintînd)
Rob! . . . Domnul țării noastre? . . . Pe sfîntul Dumnezeu
Ce-aud? . . . În aste ziduri de capiște străbună
Cuvîntul de robie cu 'falș azi răsună
Și boltele-nvechite, nu cad sub piatra lor
Să-ngroape-aici cuvîntul de rob, umilitor! . . .

Indignarea lui Moţoc este spontană, dar ea mai poate fi încă sinceră sau calculată. Cu inteligenţa şi rutina sa, Moţoc trebuie să fi evaluat rapid situaţia, încît să fie şi pe placul boierilor, să se facă ecoul demnităţii lor, cuvintele sale rămînînd în acelaşi timp expresia patriotismului său organic. Moţoc are un inegalabil *meşteşug al sincerităţii*, de aici perfecţiunea sa în duplicitate, pentru că o duplicitate desăvîrşită este neapărat imperceptibilă. În numele patriei şi al interesului obştesc vorbesc Despot, Moţoc şi Tomşa. Dar duplicitatea lui Despot este divulgată din premisă. El apare pe scena politică a Moldovei după un preambul în care Alecsandri îi precizează intenţiile, jumătate egoiste, jumătate generoase. Tiradele patriotice ale lui Despot sînt astfel deschis duplicitare şi, ascultîndu-l, nu mai avem de admirat decît darul vorbirii şi forţa lui de convingere. Moţoc este ţinut cu pricepere într-un echilibru al duplicităţii. El nu are solilocvii şi aparteuri care să-l divulge în întregime. Doar cîteva monoloage foarte scurte care au rolul de a restabili echilibrul ameninţat, care l-ar transforma pe Moţoc într-un prea cinstit dregător preocupat de soarta ţării. Este însă în piesă un personaj pentru care puterea nu este un joc de teatru cu actori buni ca Despot şi cu decoruri strălucitoare. Acesta este Tomşa. Pentru Tomşa puterea nu este o valoare independentă, un elixir, un drog al gloriei ci o necesitate argumentată printr-o autentică iubire de ţară. Ideea de ţară nu este negociabilă ci e sacră şi unitară şi ea îi conferă personajului o aspră consecvenţă. Tomşa e dintre toţi cel mai lucid, de aceea regretăm perspectiva xenofobă în care-l situează uneori Alecsandri. Între Despot şi Tomşa e o diferenţă de clasă, superioritatea boierului român derivînd din idealitatea ţinutei sale patriotice.

Puterea goală a lui Despot o regăsim într-o formă stilizată și în toate tragica ei lipsă de legătură cu realitatea în Ciubăr-Vodă, personajul cu cea mai atentă elaborare simbolică din toată piesa. Și Ciubăr poartă semnele puterii, hlamida și coroana. Dar hlamida este peticită și *stema* e confecționată din hîrtie poleită. Astfel costumat, Ciubăr e bufon și tragic, o apariție de bîlci și de ospiciu în același timp. Lumea i se înfățișează cu susul în jos: „*Eu sînt! Ciubăr-Vodă, născut din fiu în tată — / Cu tron pe cap, cu stema sub mine așezată*". Lumea e văzută invers, dar nu cumva acest invers, așa cum este exprimat el în versurile citate, este prea simetric pentru a fi produsul autentic al unei minți rătăcite? Ar însemna că Ciubăr nu are mintea bolnavă ci simulează nebunia din rațiuni practice. Despot a pătruns la curte prin viclenie și farmec personal iar Ciubăr a făcut același lucru simulînd nebunia, o altă formă a activității sale pentru putere fiind trecerea la călugărie. Ciubăr e avid de putere pînă la furie. „*Mult ai să stai tu încă pe tronu-mi strămoșesc? / Destul acum, ajungă-ți că, zău, te-afurisesc / Ieși din palat* [...] *Dă-mi tronul că mă mîniu...*"/, îi spune el lui Lăpușneanu. Lăpușneanu rîde, rîde și boierul Harnov aflat de față, rîd toți pentru că așa cere protocolul bufonului. Ciubăr e nebunul curții și are dreptul să spună adevăruri grele. În acest joc de curte, cu cît adevărul e mai adevărat, cu atît nebunia bufonului e mai autentică. Dacă, să spunem, Lăpușneanu s-ar fi potrivit mîniei lui Ciubăr, și ar fi abdicat în favoarea lui, Ciubăr ar fi devenit instantaneu un domnitor adevărat. Dar piesa nu oferă date pentru interpretarea realistă a lui Ciubăr. Ne împiedică relația subtilă pe care Alecsandri o stabilește între el și Despot. Spunînd că Ciubăr ar fi ipostaza caricaturală a lui Despot este încă prea puțin. Ciubăr este umbra lui Despot.

Nici nu are apariții independente. Apariția lui o prevestește sau o însoțește pe aceea a lui Despot. Între ei se stabilește o legătură imperceptibilă, se cheamă unul pe celălalt, prezența lui Ciubăr are asupra lui Despot o fascinație secretă. *„Ce spune?“*, întreabă Despot tulburat, auzind pentru prima dată pretențiile absurde la domnie ale nebunului. În mod cert, autorul a considerat că aparițiile lui Ciubăr fără Despot nu au sens. Cu cine vorbește Despot în temniță? Cu Ciubăr sau cu sine? Este un dialog sau o continuare a monologului? Granițele dintre dialog și solilocviu sînt șterse anume de autor, personajele se contopesc, se suprapun, o singură minte gîndește și teza și antiteza. Doar vocile care rostesc contradicția sînt două. Despot însuși nu știe cu certitudine ce se întîmplă, dacă are un interlocutor sau aiurează: *„Cum, visurile mele de falnic viitor / să fi făcut din mine / un om aiuritor?“* Prezența lui Ciubăr în subteranele palatului domnesc unde se află întemnițat Despot e misterioasă, inexplicabilă pe cale rațională. Despot se privește în Ciubăr ca într-o oglindă fiindcă Ciubăr nu e un personaj viu, nu are trup și apariția sa în temnița ermetic închisă a lui Despot sugerează ubicuitatea. Explicația lui (a autorului, mai exact) că l-ar fi trimis Lăpușneanu *să-i țină de urît*, poate fi doar un pretext realist într-un context fantastic, poate fi chiar elementul prin care se introduce ambiguitatea fantastică. Tulburarea lui Despot după eșecul primei sale tentative de a se insinua la curte este suportul psihologic al scenei din temniță. Dar realismul psihologic al premisei progresează în fantastic. *„Sînt eu, sînt treaz, în viață, și adevăr e oare?“*, încearcă să se dumirească Despot. Ciubăr nu mai poate fi înțeles, în aceste împrejurări admirabil elaborate de autor, decît ca un dublu lui Despot:

Despot (pe scaun, lîngă masă)

O, soartă schimbătoare ce rîzi de omenire!
Nebun cine se-ncrede în tine cu orbire!
Nebun cine se urcă pe-al muntelui suiș,
Prăpastia-l așteaptă cu-adîncu-i prăvăliș!
Așadar, eu, sărmanul, a soartei jucărie,
Ajuns, iubit de-un înger, aproape de domnie,
Iată-mă-acum aice din raiul meu căzut,
Și din lumina lumei în umbră iar perdut!...
Sînt eu?... Sînt treaz?... În viață?... Și
adevăr e oare?
Eu, Despot, vultur falnic, eu zac la închisoare!

(Se scoală și cată împrejur)

Acești pereți sînt umezi, triști, negri!... Ah,
ei sînt
Nu ziduri de palate, dar ziduri de mormînt!
În ele cine intră, din ele nu mai iese
Decît pe-o raclă neagră, cu zilele-i culese!

(Înfiorîndu-se)

O, reci fiori de groază prin sufletul meu trec,
Răsuflu-aburi de moarte... Un biet străin,
un grec,
La cine pot să aflu o rază de-ndurare?
La Domnul numai, însă, nici o putere n-are,
Căci Vodă Lăpușneanul de milă-i depărtat
Cît de pămîntul negru e cerul înstelat.
Cum?... Mort în floarea vieții... Cum...
mort ca un mișel
Ucis de Lăpușneanu, lipsit de tron?...
Și el?...
O! nu, nu, nu se poate!... Cu unghiile tocite
Voi sparge-această hrubă ce-n sînul ei
mă-nghite.

(Se azvîrle turbat peste pereți și lovește cu pumnii.)

Deschide-te, morminte! ... dă-mi drumul,
să-mi răzbun!
Cădeți, infame ziduri! (Căzînd pe scaun) *Ah!*
Doamne sînt nebun ...
(După o scurtă pauză)
Mizerie! ... Cu gîndul pătrund bolta cerească,
Și brațul meu nu poate o peatră să urnească!
(Înduioșîndu-se)
Ah, nu-i nici o sperare ... Cei ce m-au
cunoscut
Vor zice: a fost un Despot, a fost... Ce s-a
făcut?
Și toți m-or da uitării ... chiar Ana ... lume,
lume!
Uita-va și amorul, și jalnicul meu nume.
Adio, planuri nalte! Adio, mari sperări,
A lumei ideale, sublime aspirări!
Adio, tot: junie, lumină, fericire ...
Nălucă este omul, și viața o clipire.
(Privește fereastra.)
O, Despot, te salută a veciniciei zori.
Fii om! ... Cînd vine moartea, te-nchină ei
și mori!
(Stă abătut cu capul plecat pe brațul lui.)

SCENA II

Despot; Ciubăr Vodă (intră; ușa se închide după el)

Ciubăr: *Ei, Despot, frate Despot, așa-i că ai pățit-o?*
Despot (tresărind): *Ce-aud? Ce văd? ... Smintitul?*
Ciubăr: *Cu Vodă-ai împlinit-o?*
(Privește beciul)

Frumos palat! ... Privește: ce stofe ce păreți
Pe jos ce de covoare țesute cu ... bureți!
Ce mobile-aurite! Ce mîndre policandre! ...
Mărire, ție, Vodă, măi Vodă Alexandre,
Ce bine știi în Curte pe oaspeți să primești
Și pe-ale tale rude cu drag s-adăpostești!

Despot (în parte): *Sărmane Despot! ... iată la ce-ai ajuns pe lume:*
Să rîdă și nebunii de tine cu-a lor glume!

Ciubăr: *Despot!*

Despot: *Ce vrei, năuce?*

Ciubăr: *Năuc ești tu, și prost!*
Tu vezi ce sînt eu astăzi, iar nu ceea ce-am fost.
Am fost odinioară un domn în strălucire,
Cît soarele cu mine era-nepotrivire;
Puternic ca trei Caesari, frumos ca Machedon,
Călare pe un sceptru, iar nu pe-acest baston.
Și mă loveam cu capul de nouri și de stele
Și măsuram pămîntul cu pasurile mele! ...
Dar, Vodă Lăpușneanul, un hoț, un destrămat,
M-a prins, și de-a mea vîlfă în drum m-a dezbrăcat.
Și eu, și tu ajuns-am ca două frunzi uscate,
De-o pînză de paingăn în aer aninate,
Tot vîntul, mic sau mare, ne clatină suflînd ...
Ei, ș-apoi? ... Vîntul bate, și cîinii fug lătrînd.

(Se apropie de fereastră)

Despot (în parte; sculîndu-se):
O, doamne, să fiu oare și eu în a lui stare,

În cîmpul nebuniei, pe-un gărgăun călare?
Cum? visurile mele de falnic viitor
Să fi făcut din mine un om aiuritor,
Ca dînsul? . . .

Ciubăr: *Frate Despot, știi tu ce-i mădrăguna?*
O fată ce aleargă pe cîmpi cînd iese luna
Și merge de se scaldă în roua de pe flori,
Cu gînd să se mărite c-un împărat în zori.
Am prins-o într-o noapte, frumoasă, goală, albă,
Dar, hoțul, Lăpușneanul, mi-a șters-o ca pe-o salbă.
Ce-mi pasă! Scaraoțchi îi este lui nănaș.
Iar eu al mădrăgunii sînt mire drăgălaș.

(Ie o poză maiestuoasă)

Despot: *Dar, bine, Ciubăr, spune-mi: Cum ai intrat aice?*
Și tu ești, ca și mine, închis?

Ciubăr: *Eu? . . . Cine zice*
C-a îndrăznit vreodată o mînă de capcîn
Măcar să se atingă de-al lumelor stăpîn?
Nu! Am venit eu însumi la tine-n pușcărie,
Trimis de Lăpușneanul, să-ți țin tovărășie,
Ca să-ți grăiesc de moarte ca un prieten bun,
Păn' ce-a veni călăul, al temniței tăun.

Despot: *Cum? Lăpușneanul însuși ți-a dat astă solie?*

Ciubăr: *El . . . și-ți trimite . . . iată . . . un dar de berbănție.*

(Aruncă pe masă crinul oferit de Despot Doamnei Ruxandra.)

Șiraguri și paftale să ai cu ce-amăgi
Nevasta lui Satana, spre a vă îndrăgi.

(Se pune pe un scaun în fața lui Despot.)

Ei!... Ce mai zici tu, Despot?... Așa-i că
viața-i scurtă!
Așa-i că nu plătește nici cît un dram de
turtă?
În faptul viu al vieții ne pare drumul lung,
Trei pași, de-abie, și-n capăt picioarele
ajung.
Omul, ca iarba!... Viața, ca iapa cea bălțată!
Cît trece dealul mare nu se mai vede...
iată!
Eu, unul, cred că omul nerezemat de tron
E mic ca și o muscă pe muntele Sion.
Dar tu, ce ești acuma sosit pe prag de
moarte,
Ce zici?

Despot (în parte): *O, ce idee...* (Tare) *(Eu zic că*
relei soarte
E drept să ne supunem, cînd altfel nu putem.

Ciubăr: *Cum asta?*

Despot: *Tu, de pildă, lipsit de diadem,*
Să duci o viață tristă și plină de nevoie,
Iar eu în astă țară să fiu Domn făr' de voie.

Ciubăr: *Ce? Tu? Domn?*

Despot: *Eu, Ciubere!* (Tainic) *Crezi tu că-s destinat*
A trece-n ceea lume tăiat sau spînzurat?
Te-nșeli!... Ai mei prieteni sînt gata ca
să vie
În zori și să mă ducă de-adreptul la domnie.

Ciubăr: *Ce spui? Ce spui?*

Despot: *Și martur mi-e sfîntul Dumnezeu*
Că eu fug de putere ca de păcat.

Ciubăr: *Nu eu!*

Despot: *Așa-i fatalitatea, și n-am, vai, ce mă face,*

Am să fiu Domn, Ciubere, de-mi place, de
nu-mi place.

(Face un gest de desperare)

Ciubăr: *Și te plîngi de asta? ... Ești un nebun,*
nătîng!

Despot: *Decît păstor de oameni, mai bine, zău ...*

Ciubăr: *Te plîng ...*

Despot: *Eu sînt un biet om simplu, eu n-am visuri*
deșarte,
De grijile măriei, doresc a fi departe.
Mi-e teamă să fiu capul unui popor.

Ciubăr: *Ba, zău,*
Decît a fi în coadă, mai bine-n frunte vreu.

Despot (observînd pe Ciubăr care se exaltează la cuvintele lui):
Nu-mi place pompa lumei, nici la a mea
ivire
Poporul să m-aclame, poporul să m-admire,
Și oștile să-nchine stindarde-n fața mea,
Și-n frunte-mi să lucească surguciul, ca
o stea,
Și surlele să cînte, și tunul să detune,
Și clopotele toate în cale-mi să tot sune.
Și-apoi, Ciubere, dragă, eu am cugetul drept,
Și mult și grea se bate a mea inimă-n piept
Cînd știu că tronul țării e dreapta moștenire
A lui Ciubăr.

Ciubăr (îmbrățișînd pe Despot):
Ah, frate, ești bun, bun peste fire,
Nu eu cînd vine fala aș zice ba! ... nu eu!
Hei, căci nu vrea norocul să fiu în locul tău!

Despot: *Ai vrea?*

Ciubăr: *Cum nu!*

Despot: *E lesne.*

Ciubăr: *Cum, cum, cum?*
Despot: *Foarte lesne.*
Ciubăr: *Dar cum?*
Despot: *Te schimbă-n Despot, din cap și păn-în glezne,*
Și mîni, în zori de ziuă, poporul adunat,
În locul meu, te-a aduce pe tine la palat.
Ciubăr: *Mîni?*
Despot: *Mîni* (În parte:) *S-a prins nebunul!*
Ciubăr: (încîntat): *Despot, m-ai scos din minte.*
Domn! ... eu, Ciubăr! ... dă-mi iute a ta îmbrăcăminte,
Dă-mi pălăria!
Despot: *Na-ți-o!*
(Ciubăr schimbă hlamida pe mantaua lui Despot)
Ciubăr: *Și-n schimb, na stema mea,*
Dar fii cu îngrijire, să nu te culci pe ea.
(Schimbă stema pe pălăria lui Despot)
Despot: *Ce-ți pasă, mîni te-așteaptă o stemă împărătească.*
Ciubăr (vesel): *A, știu că Lăpușneanul de ciudă-a să plesnească.*
Despot: *Acum, ici, lîngă mine, te-așază liniștit*
Și stăi ca un om mare, pe gînduri adîncit.
(Ciubăr se pune pe scaun)
Așa, și pălăria pe frunte ți-o apasă,
Nicicum să te cunoască cine-ar intra în casă.
Ciubăr: *Bine-i așa?*
Despot: *Prea bine.*
Ciubăr: *Dar tu ce-ai să devii?*
Despot: *Eu, dintre morți, Ciubere, mă-ntorc printre cei vii.*

Noroc de-acuma nouă... Cu pene-mprumutate,
Tu zbori către mărire, eu către libertate!
(Îmbrăcat cu hlamida și încoronat cu stema lui Ciubăr, vine în fața scenii.)
Nebun aici intrat-am? Nu știu, dar nebun ies.
Priviți!... din pompa lumei, cu ce, vai, m-am ales?
Cu-o stemă de hîrtie, cu-o cîrpă de hlamidă,
Cu tot ce poate face pe oameni ca să rîdă.
Dar bună-i răzbunarea!... pre sfîntul, Dumnezeu,
Voi rîde mult mai tare și eu la rîndul meu!
(Iese.)

Atracția ocultă dintre cele două personaje este exprimată de Ciubăr, care i se adresează insistent cu *frate*, cuvînt ce primește în context ceva terifiant-fantastic. Despot și Ciubăr se constituie astfel într-un *Ianus bifrons*, un personaj cu două fețe, coexistînd amîndouă prin ideea de putere. Pentru că ambiția pentru tron a lui Ciubăr nu este o bufonerie. E autentică și întreagă ardoarea lui. Nu atît în versuri cît în personaje este cuprinsă valoarea meditațiilor pe tema *vanitas — vanitatum* în drama lui Alecsandri. Versurile despre putere sînt molcome și generalizările sînt comune, ele nu depășesc înțelepciunea medie (*„O, soartă schimbătoare ce rîzi de omenire! / Nebun cine se-ncrede în tine cu orbire“*), deși, rar, meditația capătă o strălucire sceptică: *nălucă este omul și viața o clipire*. Eminescu va spune *vis al morții eterne e viața lumii întregi*. Adîncă este însă prezența lui Ciubăr care, prin asociere cu Despot, devine o metaforă complexă asupra puterii. Schimbul de haine dintre Des-

pot și Ciubăr definitivează această metaforă. Personajele sînt aceleași, deosebirea între ele este inconsistentă și ține de aspectul exterior. Identificarea lui Despot cu Ciubăr se desăvîrșește în momentul cînd Despot iese din închisoare travestit în hainele dublului său. *„Nebun aici intrat-am? Nu știu, dar nebun ies"*, spune Despot și nu știm cu precizie la ce se referă, la hainele de nebun în care s-a travestit sau la nebunia puterii care nu se vede dinafară. Despot e Ciubăr și Ciubăr e Despot, regele e nebun și nebunul e rege. Între Prinț și Cerșetor, între rege și nebunul regelui marginile sînt evanescente. Lipsită de motivație, puterea devine un carusel primejdios și cavalerii ei niște jucării ale istoriei.

Scriind *Despot Vodă*, Alecsandri s-a apropiat printr-un efect al conștiinței critice de ceea ce considera a fi marea poezie dramatică, dar piesa nu este lipsită de slăbiciuni ce privesc mai cu seamă calitatea versurilor. Adeseori poetul strică cuvintele pentru a forța rima, spune *provedință* în loc de *providență* ca să rimeze cu *conștiință* spune *sin* în loc de *sîn* pentru a rima cu *hain*, forțează ritmul repetînd obsedant aceleași cuvinte pentru a potrivi metrul (*„Atotputernic! Tu Doamne, sfînt, sfînt, sfînt"*) și ratează integral scenele de dragoste. În exprimarea sentimentului de dragoste, Alecsandri este convențional. Dialogurile sînt afectate, emfatice, cuvintele sînt doar umflate și nu adînci sau sensibile. Încercînd să suplinească prin retorică insuficiența emoției, autorul pierde controlul limbajului, amestecă o recuzită calofilă cu o serie de formule convenționale. Expresii ca *pasărea divină, vis din soare, dulce vis, să mă report ferice, sînt muncită de o crudă presimțire, fantasma morții, cuib de fericire, nimbul strălucit*, aflate în repertoriul lui Despot îl aruncă pe acesta într-un registru minor, deși autorul insistă asupra farmecului real al persona-

jului. Lipsa de consonanță a lui Alecsandri cu scenele de dragoste minează și portretul Carminei. În scena rupturii cu Despot, indignarea Carminei e involuntar comică: „*Infame... tu, infame!... om infernal ce ești!*" Apoi îl respinge neologistic: „*Departe, om fără de simțire / Contactul tău insuflă dezgust și oțerire*". Alecsandri se simte mai bine în exprimarea mai puțin ceremonioasă a relațiilor dintre bărbat și femeie ca în scena a IV-a din actul I, unde replicile și aluziile au o cadență spirituală și grațioasă. Nu această dragoste îl preocupă însă pe Alecsandri ci dragostea de patrie din care a pus cîte ceva în fiecare din personajele piesei, transformînd sentimentul patriotic în criteriu de valoare. Moldova îi apare lui Despot într-o compoziție plastică grandioasă, o desfășurare fabuloasă de frumusețe și bogăție;

„Privește colo-n față, intrarea luminată,
Ca mantie regală, frumoasă și bogată
Apare-n ochii noștri Moldova, dulce rai,
Comoară nesecată de bun și dulce trai
Ea are grîu și miere și vinuri, ah ce vinuri!
Toiag de bătrînețe, viu balsam pentru chinuri
Și are mii de nade a scumpelor plăceri
Copile-ah! ce copile!... muieri, ah! ce muieri!
Îți fură ochii, mintea și inima ți-o fură
Cu-o rază de sub geană, c-un zîmbet de pe gură".
(Actul I, tabloul I, scena II)

Imaginea este panoramică, vastă, mirifică și emblematică. Sub semnul ei poate sta întreaga construcție dramatică.

Miniatură şi „superproducţie"

În *Fîntîna Blanduziei,* poetul Horaţiu a părăsit Roma (în analogia biografică a lui Vasile Alecsandri un alt fel de Bucureşti) şi s-a retras pe moşia sa de la Tibur — un fel de Mircești mai exotic. Motivul acestei evadări poate fi dispreţul faţă de *„Senatul cu vorbele-i pompoase"*, aşa cum pretinde Horaţiu însuşi, poate fi amărăciunea acestuia faţă de refuzul împăratului de a-l ierta pe Ovidiu, exilat la Tomis, cum sugerează Mecena, după cum poate să nu fie nici una nici alta, ci nevoia situării deasupra *„omenirii cu poftele-i hidoase"*, un refugiu în turnul de fildeş al poeziei sau evaziunea în creaţie. Horaţiu are un complex de superioritate care poate fi reflexul unei drepte conştiinţe de sine. El se deplasează în scenă cu o solemnitate studiată şi declamă inspirat, scriind pe o tăbliţă de ceară, parcă persecutat de ideea posterităţii:

„Fîntînă Blanduzie! vei deveni tu încă
Celebră-ntre izvoare cînd voi cînta stejarul
Ce-nfige rădăcina-i adîncă în nalta stîncă".

Adevărata explicaţie a prezenţei lui Horaţiu la Tibur este *mitul cadrului optim de viaţă şi creaţie.* De aici caracterul idealizat al spaţiului de desfăşurare a acţiunii. To-

tul este stilizat, cu scopul de a sugera cadrul unei existențe creatoare ideale. În indicațiile scenice de la începutul piesei, Alecsandri propune *un tablou cîmpenesc în vecinătatea orașului Tibur*. Celelalte elemente sînt casele de țară, colnicele cu livezi, o cărare ce coboară pe colnice, o fîntînă la umbra unui stejar, o tînără fată cu cunună pe frunte și cu îndeletniciri decorative care culege flori de mintă creață, de sulfină și cimbru. Descrierea cadrului este convențională și pune la contribuție pe de o parte generalități de peisaj, pe de alta detalii de recuzită aparținînd genului idilic. *Stilizarea idilică* în *Fîntîna Blanduziei*, ca și în întreaga operă a lui Vasile Alecsandri, este semnul identificării totale cu tema sau cu o latură a temei sau, cel puțin, semnul voinței de identificare. Scopul acumulării acestor detalii de decor este constituirea unei *ambianțe corespunzătoare*, a unei ambianțe pe măsura eroului. În corespondența dintre decor și personaje, în legătura strînsă pe care Alecsandri o face între idealitatea eroului și idealitatea spațiului în care se mișcă acesta, descoperim sensul simbolic al imaginii scenice din *Fîntîna Blanduziei*. Ca și în dramaturgia modernă pe tema universului concentraționar, de exemplu, în care acțiunea se petrece pe o insulă, în interiorul unei balene sau într-o celulă, în *Fîntîna Blanduziei* locul de joc primește implicații simbolice. Deși relația dintre decor și personaj nu este atît de explicită, sensul procedeului este același cu deosebirea că la baza viziunii lui Alecsandri stă și un fenomen de estetism. Un estetism înțeles aici ca o falsificare a echilibrului relației frumos-adevăr (a cărui calitate nu o luăm în discuție), dar care nu i-a fost niciodată străin lui Alecsandri. În cazul concret al lui Horațiu, Alecsandri estetizează viața creatorului, care completează, desăvîrșește sau condiționează frumosul creației. Viața și opera sînt deopo-

trivă probleme estetice și opera este viață în măsura în care viața însăși cu tot ce o alcătuiește și o înconjoară este operă de artă, pare a spune Alecsandri în subtextul piesei. Cadrul stilizat-idilic în care se mișcă Horațiu este Horațiu însuși ca operă de artă, Horațiu ajuns la maturitatea deplină a *creației sale* (în care includem și viața-capodoperă, pentru că vila și terenurile sale din Tibur sînt — ca și casa și moșia lui Alecsandri de la Mircești — chintesența creației transpusă în termeni practici). Oprindu-se asupra lui Horațiu, Vasile Alecsandri a scontat bineînțeles pe noblețea aprioric a temei. Dacă inspirația din istoria națională i s-a părut o ascensiune, istoria romană (pe care o experimentează ca sursă de inspirație în trei piese succesive: *Fîntîna Blanduziei*, *Ovidiu* și *Virgiliu* trebuie să-i fi părut ca o treaptă mai sus pe scara sublimului. Apropierea sa de Horațiu n-a fost însă conflictuală, dramatică, ci urmarea unei *gîndiri omagiale*. Alecsandri a potrivit personajul piesei după prestigiul literar al personalității. Dacă dramaturgul a făcut vreo analogie între sine și Horațiu — dat fiind cultul pe care Alecsandri îl avea pentru autorul *Epistolelor* — aceasta nu este o substituire ci raportare la un model. Alecsandri și-a descoperit, prin documentare, similitudini biografice (temperamentale și de ideal estetic) dar piesa poate fi privită ca analogie subiectivă doar în sensul aspirației spre un model ilustru, și în al doilea rînd ca argument care îi justifică lui Alecsandri propria conduită.

Cînd *Fîntîna Blanduziei* și *Ovidiu* au devenit publice, erudiții au deplîns din nou lipsa de rigoare documentară a lui Alecsandri, invocînd detalii de cronologie, de etnologie sau istorie, dar, dacă este să-i reproșăm ceva lui Alecsandri în legătură cu Horațiu în materie de documentare, aceasta este lipsa de consistență a universului horațian. Altfel spus, Alecsandri (care, așa cum stau

mărturie scrisorile sale, a citit cu atenție opera lui Horațiu) n-a extras portretul eroului său din opera acestuia, cum ni s-ar părea mai firesc, ci l-a dedus din necesitățile unui mit al creatorului de geniu aflat în dramatica antinomie dintre vîrsta biologică și tinerețea spiritului. Mitul are sugestii faustice, dar Alecsandri nu păstrează decît configurația lui exterioară fără determinări mai revelante. Lipsește tocmai ideea cunoașterii care îl eternizează pe Faust. Iubirea lui Horațiu pentru Getta nu are un sens propriu-zis filozofic, nu este un elan gnostic și nici nu este privită ca atare, ci apare doar ca un semn al tinereții perpetue a eroului său, ca o dovadă a marii lui sensibilități. Deci, ca încercare de reconstituire a lui Horațiu, piesa este mai curînd nereprezentativă și nespecifică. În locul lui Horațiu poate sta, probabil, cu puține modificări, orice alt nume literar al antichității sau un personaj inventat, pentru că Alecsandri nici n-a fost preocupat să dea o sinteză dramatică a vieții și operei lui Horațiu, ci un comentariu în manieră proprie asupra destinului creatorului. Nefiind vorba în esență despre Horațiu, mai precis fiind vorba de un pretext horațian, drama nu mai ridică probleme de fidelitate istorico-literară și de documentare. Dar, textual sau pretextual, *Fîntîna Blanduziei* folosește numele lui Horațiu și se ocupă de o întîmplare din viața acestuia. *O întîmplare din viața lui Horațiu* — ar fi un subtitlu foarte exact al piesei. Acțiunea — simplă — urmărește împrejurarea ciudată în care mai vîrstnicul Horațiu se îndrăgostește de foarte tînăra sclavă de origine daco-getică (cum știm, Alecsandri introduce în mod constant motive ale literaturii patriotice) pe nume Getta. Faptul că Getta îl omagiază ca poet este o durere mai mult care sporește suferința poetului latin. Între poet și om, timpul sapă abi-

suri. Drama este, însă, mai puțin trăită și mai mult declarată:

„Sfîrșit cumplit! Horațiu, ca om te-ai stîns cu totul
Și n-a rămas din tine decît numai poetul“ ...
(Actul III, scena a VIII-a)

Încercînd să i-o scoată din minte pe Getta, Neera îi spune lui Horațiu: *„Tu ești victimă de-a ta închipuire“*. Neera privește situația delicată în care se află Horațiu ca pe o complicație psihologică. Horațiu trăiește un proces de automistificare pe care Neera i-l descrie făcînd apel la rațiunea lui:

„Lovit? ... rănit? ... de cine? de-o sclavă, de-o copilă
Menită să inspire nu dragoste ci milă,
Și tu-n ademenirea de-un vis amăgitor
Schimbat-ai sclava-n zee și mila în amor.“

Un proces de automistificare provocat de o criză de vîrstă grefată pe o criză de personalitate? Horațiu nu poate evita fanfaronada în momentul cînd declară dragoste Gettei. Este atitudinea unui om obișnuit cu succese de toate felurile: *„Și sufăr! Eu, Horațiu, alesul Asteriei/ Al Chloei, al Glikirei, al Pyrrhei, al Lydiei“*. (Actul III, scena a VII-a). Alecsandri a insistat mult pe noblețea eroului său. Prins între noblețea eroului și sensul psihologic al scenei finale, autorul aglomerează reacții fundamentale dar nepregătite psihologic și rezolvă totul printr-o lovitură de teatru: Horațiu ridică sabia pentru a pedepsi cuplul Getta-Gallus dar, din noblețe, se răsgîndește, îi iartă și îi eliberează. Scena are astăzi conotații comice involuntare:

Postum (vrînd să reție pe Horațiu): *Horațiu, de-al tău nume fii demn.*
Neera (asemenea): *Ah, fii uman.*

Citindu-l pe Horațiu, Alecsandri își exprimă într-o scrisoare entuziasmul de a fi descoperit în versurile poetului latin o „adorabilă filozofie". *Fîntîna Blanduziei* pune în replici și în acțiune această *adorabilă filozofie*. Dacă acel *cadru optim* din piesă are vreo legătură cu poezia lui Horațiu, atunci atributele acestei „adorabile filosofii" ar trebui să fie liniștea, moliciunea, seninătatea, blîndețea, fertilitatea și dragostea, într-un cuvînt o stare de ataraxie în care adie de cîteva ori mici incidente „neantagoniste". Cîteva din elementele acestei estetice ataraxii sînt expuse de Horațiu, cînd descrie preocupările lui pașnice de om al vieții campestre:

Eu umplu a mea cupă cu vinul din amforă
Și-o-nchin făcînd libații la vesela-Auroră
Culcat pe iarba verde, aproape de-un izvor.
Ce-mi fură ochii; gîndul în mersul său ușor
Atunce la răcoare, purtînd o pace dulce
Chem muza drăgălașă pe brațe-mi să se culce
Și-ncoronat pe frunte cu foi de trandafiri
Văd hore vii de Nymfe, de Fauni și Satyri.

Valorile din care se compune *adorabila filosofie* sînt naturiste (echilibrul plăcerilor, atmosfera reculeasă, poezia, simțul măsurii, reveria). Atmosfera din *Fîntîna Blanduziei* va fi prin urmare una solară. Necazurile poetului Horațiu sînt decorative ca și îndeletnicirile sclavei Getta care culege flori de cîmp în faptul zilei. Faptul că s-a retras la Tibur în semn de protest împotriva exilării lui Ovidiu ca și lehamitea ostentativă față de Senatul Romei

sînt pretexte și analogii subiective ale lui Alecsandri. Climatul ideal este atît de perfect articulat încît totul pare benign și răul imposibil. Sclavia însăși apare în piesa lui Alecsandri ca o copilărie a oamenilor mari, o stare bucolică ce implică uneori și anumite sancțiuni corporale, iar crudul Scaur nu este altceva decît un adult cu minte de copil și un bădăran zgomotos. Horațiu este aureolat, și pe raza sa de acțiune nimic rău nu mai este posibil. Totul are încremenirea unui tablou de gen și toate litigiile sînt pacificate. *Fîntîna Blanduziei* este practic lipsită de conflict dramatic propriu-zis. Conflictului îi este substituit procesul de conștiință al vîrstnicului Horațiu îndrăgostit de tînăra Getta. Adevărata dramă a lui Horațiu este de presupus că va începe după ultima replică a piesei, fiindcă nobila resemnare a poetului nu poate însemna și o împăcare cu sine. Menită să fie o dramă a creatorului, *Fîntîna Blanduziei* este doar un tablou cu subiect antic ce provoacă încîntări coloristice. Tot ce se petrece în piesă este în slava lui Horațiu. Gîndirea omagială l-a lipsit pe Alecsandri de distanțarea critică. Lipsit de motivație psihologică, conflictul între vîrstă și dragoste, între înțelepciune și pasiune este aproape absent și apare doar la nivel lexical. Versurile: *„Ah, sînt un om în luptă cu sine care tace/Și-ar vrea, n-ar vrea să facă ce-i nevoit a face"* — exprimă concentrat ceea ce ar fi trebuit să devină conflictul din *Fîntîna Blanduziei*. Oricum versurile există și ele trebuie reținute pentru intuiția — chiar teoretică și fragmentară — a naturii dramatic — dubitative a personajului. Față de alte piese, în *Fîntîna Blanduziei*, stările dramatice se consumă lexical, nedramaturgic. Nu există mișcare, ceea ce explică și faptul că primirea entuziastă pe care au făcut-o criticii piesei avea argumente exclusiv plastice. George Călinescu, în formulele sale energice, caracteriza piesa drept o *dramă plină de viață* și mai jos drept o co-

medie melancolică fără să vadă vreo contradicție între cele două categorii, dar o numește și *poetică*, vizînd printre altele, cadrul și atmosfera, arătîndu-se sensibil la enumerările exotice de mîncăruri, descrise parcă după o natură moartă. Asemenea procedee cu rosturi plastice găsim și în alte părți ale piesei, ca de pildă enumerarea plină de delicatețe a florilor, la începutul actului II:

„Stăpînu-mi, Scaur însuși, mi-a poruncit oftînd
S-aduc în faptul zilei și flori și buruiene
Năvalnic, odoleană, sulcină, sînziene.“

Enumerările au efecte plastice și frecvența lor la Alecsandri indică un artist al vizualului. *Fîntîna Blanduziei* este o miniatură cu mari însușiri coloristice. Sfîșierea lui Horațiu, starea confuză a Gettei, agresivitatea lui Hebro sau bădărănia lui Scaur sînt statice, sînt poze ale stărilor și nu stări dramatice, în mișcare. Toată mișcarea piesei se petrece în afara lui Horațiu care rămîne, în ciuda declarațiilor versificate spectatorul propriei sale drame. O dramă nobilă, pe care Alecsandri o desăvîrșește în estetismul ei prin adăugarea unui nou ornament de artă care, de data aceasta, este un *sentiment de artă:* dragostea.

Estetismul personajului principal înțeles ca mod de existență poetică se vede și mai bine în antiteza Horațiu — Scaur. Horațiu este adorat, Scaur e hulit, Horațiu e înzestrat cu însușiri alese ale minții și sufletului, Scaur e urît, diform și sărac cu duhul. El nu percepe decît sensul propriu al cuvintelor:

Zoil: *Ascultă dar; rivalul*
Ce te oprește-n pace de a-ți juca tu calul?
Scaur: *Eu? ... Care cal?*

Scaur e inversul lui Horațiu, nepoeticul structural, inesteticul desăvîrșit și pragmatismul zgomotos. Personajele favorite ale lui Alecsandri (Horațiu, Getta și Gallus) resping formele urîte. Ei sînt adepții armoniei morale și ai frumuseții fizice. Getta îl respinge pe Hebro pentru că e slut și rău, Scaur nu are nici o șansă în fața Neerei din aceleași motive. Toate acestea nu sînt numai atributele incidentale ale unor personaje ci acumulează experiențele unei întinse practici sociale. Nimic mai detestabil pentru Alecsandri decît lipsa de armonie, de bună dispoziție, decît nevroza și frămîntarea meschină. Cum spune Zoil plin de invidie:

„Și însă ce-i Horațiu? ... Un om fără simțire
Iar nu ca mine, suflet hrănit de amărire,
Nu zbuciumat ca mine de al furorei spasm
Nu un poet de frunte cu turbă și sarcasm
El, om de lume, vesel, încununat cu roze,
Asistă chiar în viață l-a sale-apoteoze
Și eu o strîmbătate! ... infern! ... destin amar".

(Actul I, scena IX)

Două imagini teoretice despre creație și două tipuri de creatori se confruntă în aceste versuri. Dacă Alecsandri este de partea sublimului horațian, aceasta este valabil numai în planul ideal. Practic, Alecsandri n-a respins niciodată, dimpotrivă, a mînuit cu rezultate geniale formele minore, nesublime, ne-eroice ale literaturii. Tentativa sa întru sublim e contrazisă și în *Fîntîna Blanduziei* ca și în *Despot Vodă* sau *Ovidiu*. Duhul calamburului nu-i dă odihnă nici în contexte ceremonioase cum este monologul lui Horațiu din actul I, scena a V-a. Spune Horațiu, meditînd asupra inconvenientelor iubirii sale tîrzii pentru tînăra Getta:

„Ce-ar zice Roma-ntreagă cînd s-ar vesti prin ea
Că o copilă sclavă ocupă mintea mea
Ar zice cu un hohot ce-ar răsuna în spațiu:
Satyr acum ajuns-a satiricul Horațiu.“

Memorabil și fără fisuri ca realizare literară în *Fîntîna Blanduziei* nu este Horațiu, în care Alecsandri a investit numeroase analogii subiective, ci Scaur. El și umbrele sale, Zoil și Glutto, dau, mai curînd, măsura înzestrării dramaturgice a lui Alecsandri.

Dacă *Fîntîna Blanduziei* este o miniatură, cealaltă dramă antică, *Ovidiu,* are însușirile unei *superproducții cinematografice.* Exersat pe evocarea atmosferei romane, Alecsandri a văzut Roma lui Ovidiu la dimensiuni panoramice și în „eastmancolor“. Piesa este cinematografică prin preferința pentru exterioare vaste cu forumuri și palate, cu interioare somptuoase sau pentru scenele de masă puternic colorate cum este aceea de la începutul actului II. În primul act, locul de joc este grădina palatului împărătesc din Roma, în actul al doilea decorul sugerează nici mai mult, nici mai puțin decît forumul lui Cezar. Următoarele două acte fixează drept cadru de joc interioare pretențioase cu posibilități baroce de invenție scenografică: „sală de primire în palatul lui August cu statui între coloane și ferestre“ (actul III) și „salon de lux în vila lui Ovidiu, despărțit de triclinium prin o cortină de purpură“ (actul IV). Detaliile sînt tot în genul a ceea ce înțelegem astăzi s u p e r p r o d u c ț i e: peroane de marmură, uși de bronz, statui, galerii cu portice, profiluri de temple, candelabre, mobile de bronz, panere cu flori. În *Ovidiu* se ascunde de multă vreme un bun scenariu cinematografic pentru un film de public despre Ovidiu. Lumea Romei antice, așa cum apare în *Ovidiu,* are un relief expresiv, care face încă o dată inu-

tile polemicile privind precizia reconstituirii istorice. Cel mai bun exemplu, dar nu singurul, este scena întîia din actul al doilea, un fragment autentic de posibilă viață romană, lumea forumului, cu patricieni și matroane care se plimbă sub portice, unde sînt expuse felurite mărfuri, cu „mișcare animată de popor în piață", cu reclama mărfurilor exotice, cu întretăieri de replici picante și altercații de piață, cu limbajul aluziv și colorat și cu o bună orchestrație lexicală de epocă. *Ovidiu*, ultima piesă terminată a lui Vasile Alecsandri, este opera în care autorul pune la contribuție toată experiența și tot meșteșugul dramaturgic, toate secretele meseriei și toate trucurile genului. *Ovidiu* este o piesă de aventuri cu pretext antic. Intriga e spectaculoasă, iar evenimentele sînt ieșite din comun și se succed cu rapiditate. În primul act se pune la cale un complot împotriva lui Ovidiu. Se fac pregătiri pentru întîlnirea amoroasă între Ovidiu și Iulia, scenă ce va fi urmărită de gelosul Ibis și de Corina. Pentru fiecare întîmplare, Alecsandri introduce relația de cauzalitate tipică pentru orice piesă de intrigă, care produce nerăbdarea și *suspens*-ul. Ibis stîrnește gelozia Corinei:

Ibis: *Eu mint... cu mișelie? Eu mint? Dar ce ai zice*
Cînd l-ai vedea tu însăți cu ochii tăi aice
Ținînd pe-a sale brațe un fraged, nou odor
Jurîndu-i ca și ție tot veșnicu-i amor?

. . . . . .

Corina: *Cu-a mea mînă eu viața le-aș răpune.*

În actul al doilea asistăm la perfecționarea complotului. Mai subtil decît în tentativa de omor, Ibis organizează în Forum o primire ostilă Iuliei, plătind prin augurul

Hillarius haimanalele Romei s-o insulte pe nepoata împăratului folosind numele lui Ovidiu. Planul este zădărnicit de Corina. Părăsind căile ocolite, Ibis denunță lui Cezar relația Iuliei cu Ovidiu. În așteptarea sentinței auguste, Ovidiu petrece cu disperare la vila sa. Iulia se alătură petrecerii și închină libații zeiței Venus. Apare August care îi desparte (actul IV). Ovidiu, exilat la Tomis printre sarmați, are sănătatea ruinată și îngrijirile celor din jur nu slujesc la nimic. Va muri în brațele Iuliei într-o scenă de autentic dramatism. Totul în *Ovidiu* este subiect și intrigă. Subiectul, de o mare bogăție, și intriga, palpitantă și bine motivată, se leagă într-o compoziție de profesionalism fără cusur.

Dacă raportăm prea strîns piesa la exigențele pe care le ridică o sinteză dramatică asupra poetului latin, drama lui Alecsandri își pierde din valoare. Fiind însă independentă de document, atît prin lipsa de individualizare cît și prin lipsa de specificitate filozofică a personajului, drama lui Alecsandri se desfășoară nestingherită ca orice dramă romantică, bine condusă și bine scrisă. În *Ovidiu*, Alecsandri reia problematica creatorului de geniu din *Fîntîna Blanduziei*, dar aceasta, cum se poate observa și în *Fîntîna Blanduziei*, nu înseamnă pentru Alecsandri o prospectare a fausticului, a zonelor profunde ale genialității. Alecsandri se mulțumește să formuleze și să susțină un cult al geniului literar. Poetul genial, zice Alecsandri, nu este numai deasupra timpului și vîrstei, ci și deasupra ierarhiilor sociale. Este ideea pentru care pledează Iulia într-o convorbire cu împăratul:

„Un geniu poartă bine coroana maiestuoasă
O văd privind la tine; poet și împărat
E rudă cu Apolon, poetul inspirat.“

Sau aceeași idee exprimată mai lapidar:

„Un geniu are drepturi ce nimeni nu le are
Căci geniul posedă și tronuri și altare".

Creatorul de geniu este un privilegiat, un ales, menit, ca împărații, să lase semnele trecerii lui prin vreme. Aceasta este în linii mari ideologia pe care construiește Alecsandri *cultul geniului.* În *Ovidiu,* analogiile subiective sînt mai greu de identificat și în nici un caz nu ajung pînă la detalii biografice așa cum se întîmplă în *Fîntîna Blanduziei.* Alecsandri s-a delimitat de eroul său, s-a obiectivat, dar fervoarea pe care o pune în pledoaria pentru cultul geniului este, desigur, într-un anumit procent și o raportare la sine.

Istoricii literari spun că Alecsandri a scris mai întîi actul V al piesei. Faptul nu este lipsit de semnificații. Actul V îl prezintă pe Ovidiu la Tomis înaintea morții. Cu puțin timp înainte, Ovidiu a condus apărarea locuitorilor Tomisului amenințați de năvălirea geților. Ovidiu, împotriva ostilității sale cunoscute față de peisajul dobrogean, asimilează prieteniile și rivalitățile poporului cu care conviețuiește și chiar cultura acestuia:

„Amici! Voi lui Zamolxis ofranda o-nchinați
Depuneți-o-n altaru-i, la templu-i alergați
El ne-a condus la luptă, el e triumfătorul,
Lui se cuvine ruga, mărirea și onorul".

Consimțămîntul lui Ovidiu la destinul tomitanilor este simbolic. Spiritul poetului latin se amestecă cu spiritul pămîntului ostil al Dobrogei și al locuitorilor sarmați. Ovidiu moare cu viziunea unui popor tînăr ce se va naște prin sinteză romano-dacică:

„Trec secoli... O! minune... Aici în răsărit
Vlăstarul, fiu al Romei, stejar a devenit,
Și Istrul moștenește al Tibrului renume...
Se-nalță-o nouă Romă, renaște-o nouă lume.
Mormîntu-mi se deschide... din el în viitor
Un lung torent de viață se-ntinde roditor.
(cu entuziasm)
Dumnezeiri!... Nu! Ginta latină în veci nu moare!"

Faptul că Alecsandri a început piesa cu actul V poate fi un indiciu asupra realei motivații tematice a dramei. Una dintre constantele operei și activității publice a lui Alecsandri a fost cum se știe afirmarea idealului național. Alecsandri și-a făcut o cauză din a vorbi Europei despre români atît prin literatura pe care a scris-o, prin culegerile de folclor pe care le-a difuzat și prin misiunile diplomatice pe care le-a îndeplinit, fiind în momentele istorice cele mai importante vocea literară și politică cea mai autorizată a românilor pentru Europa. În exilul de opt ani la Tomis al lui Ovidiu, Alecsandri trebuie să fi intuit o împrejurare de mare efect propagandistic pentru afirmarea descendenței ilustre a poporului român, pentru afirmarea latinității sale, pentru formarea unei conștiințe europene mai clare cu privire la originea acestuia. În legătura poetului latin cu pămînturile de la marginea Pontului Euxin, Alecsandri descoperă un nume și o împrejurare sonoră, bine cunoscută culturii europene prin care poporul său putea intra într-un circuit al valorilor Europei. Există astfel, în O v i d i u, ca și în alte inițiative literare alecsandriniene, *intenția de a vorbi Europei* despre români. Alecsandri a realizat, de altfel, și o variantă în limba franceză a dramei, ceea ce întărește supoziția privitoare la motivația tematică a dramei și la marele destin pe care Alecsandri

îl atribuia piesei O v i d i u. Din motive greu de explicat, drama n-a stîrnit entuziasmul așteptat. De vină au fost, poate, și rezervele criticilor și istoricilor literari față de imaginea săracă, excesiv de simplificată a poetului latin. În piesa lui Alecsandri — și realitatea istorică nu-l desminte în fond — Ovidiu are îndeletniciri ușoare. Autorul a fost acuzat că n-a respectat adevărul istoric, dar Alecsandri a pierdut din înălțimea tragică a personajului tocmai datorită menținerii eroului la media documentului istoric. Iulia este, însă, singurul personaj al piesei care legitimează aspirația lui Alecsandri de a da o tragedie. Pare că autorul a fost mai sensibil la iubirea Iuliei pentru Ovidiu, decît la iubirea lui Ovidiu pentru Iulia. Intriga se desfășoară în favoarea ei: autorul o construiește din fapte și nu din vorbe, cum se întîmplă cu Ovidiu. Confruntarea curajoasă cu împăratul sau prezența ei la petrecerea lui Ovidiu, alături de curtezanele Romei, sînt jertfe autentice care consolidează caracterul tragic al personajului.

Deși acumulează multe trucuri teatrale (setea romanțioasă dar tot atît de neverosimilă de răzbunare a lui Ibis, sau iertarea tîrzie a împăratului înscrisă pe un „papirus“ care va fi înghițit de flăcări, și mai ales întîlnirea finală dintre Ovidiu și Iulia, la Tomis), piesa are dramatism și rezistă în timp prin construcție și acțiune. Finalul are tensiune, dincolo de împrejurarea artificială care îi aduce laolaltă pe cei doi îndrăgostiți. Suferința lui Ovidiu e autentică și starea dramatică se naște din amestecul de suferință și resemnare, iar sentimentul morții apropiate transfigurează situații teatrale, neverosimile la o judecată rece. Imaginea prăbușirii omenești pe care o oferă Ovidiu este dramatică și Iulia nu-și poate reține un sentiment al oribilului, în ciuda iubirii ce i-o poartă:

„O! ceruri! un cadavru apare-n ochii-mei... El
Pe care-odinioară cu-o tainică ardoare,
Văzutu-l-am la Roma în toată-a lui splendoare?
Crunt destin! Cum sperasem aici să-l întîlnesc
Și cum... durere cruntă!... În ce stare-l găsesc...“

Evocarea la marginea morții a clipelor frumoase dinaintea exilului și jocul optimismului — pe care Iulia se simte obligată să-l joace — cu lacrimile înecîndu-i zîmbetul ridică tensiunea dramatică a finalului:

„crud e de-a ascunde în ora de jelire.
Amarul trist din suflet, sub buze cu zîmbire“.

Strigătul Iuliei în clipa morții lui Ovidiu este autentic și invocația ei are tragism:

„Săriți în ajutoru-mi, bărbați, femei, voi care
Nu rîdeți cum rîd zeii de cruda-mi disperare“.

Ovidiu e o piesă de dragoste pe fundal antic, compusă după o rețetă de succes a cărei compoziție, pentru epoca în care a fost scrisă, era un secret al lui Alecsandri.

„Superproducțiile“ de tipul dramei O v i d i u vor fi mai pe gustul secolului XX. Dacă eroul dramei era altcineva decît Ovidiu, piesa ar fi fost privită și în trecut și astăzi cu mai multă simpatie. Față de Horațiu, plin de demnitate în retragerea sa orgolioasă la Tibur, Ovidiu are mai multă naturalețe, e mai puțin crispat în poza pe care i-o atribuie Alecsandri. Ovidiu e în măsură mai mare ceea ce Horațiu nu reușea să fie decît în vorbe, un *om în luptă cu sine care tace.* Nu mai avem de-a face cu imobilitatea picturală din *F î n t î n a B l a n d u z i e i.* O intrigă dinamică cu multe momente incredibile, cu pericolul sancțiunii auguste aflat totdeauna în

preajma sa, îl transformă pe Ovidiu într-un personaj neliniștit (chiar dacă la modul aventuros), chinuit nu de îndoiala teoretică între vîrstă și dragoste, ci de împrejurări concrete de viață. Ovidiu pare, din acest motiv, să aibă asupra lui Horațiu superioritatea unei vieți sufletești mai bogate. Petrecerea de la vilă adîncește perspectiva asupra personajului. Aici, starea lui Ovidiu aflat între buna dispoziție aparentă și deznădejdea exilului, amestecul dintre panică și disperare precizează starea dramatică a scenei:

Iulia (tresărind):
„Ce? ... Vila ta răsună de glasuri de orgie? ...
Cînd eu de grijă tremur și plîng și simt că mor /.../
Ovidiu:
Ah! Nu vezi tu în astă nebună desfrînare
Cea mai vădită probă de crunta-mi desperare?
Din casa palatină ieșit-am azi nebun
Am vrut pe pragul vieții amicii să-mi adun
Și ultima mea noapte s-o fac ca să devie
O epocă sinistră de falsă veselie.

Este reacția omului care nu mai are nimic de pierdut, și Alecsandri insistă asupra acestei determinări: *„Eu? ... Ți se pare ... sînt vesel, fericit / Și-n vin îmi rîd de moarte cu rîsul nebuniei.“* Libațiile lui Ovidiu sînt dublate toate de un subtext tragic: *„Acum, amici, ca mine durerile uitați / Și pînă-n ora morții, beți veseli și strigați“*. Actul IV, cu jocul acesta între veselia prefăcută și durerea disimulată, asociat cu apariția Iuliei care echivalează cu un sacrificiu de sine, urmată de intrarea pedepsitoare a împăratului, este o bună culminație a piesei și una dintre părțile ei cele mai rezistente. Asupra cuplului din *Ovidiu* apasă destinul tragic prin amenin-

țarea permanentă a mîniei împărătești. Dacă Alecsandri ar fi pus mai puțin din destinul iubirii lui Ovidiu pe seama răzbunării lui Ibis, drama, prin nedeterminarea cauzalității, s-ar fi apropiat mai mult de ceea ce autorul voia să fie *Ovidiu*, adică o tragedie.

Critica a făcut numeroase trimiteri la structura romantică a eroilor lui Alecsandri sau la modelele franceze care l-au inspirat. Lipsiți însă de libertatea de spirit a eroilor romantici, de vocația lor contestatară și de natura lor contradictorie, Horațiu și Ovidiu păstrează foarte puține atribute romantice. Horațiu e un om așezat și Ovidiu un bărbat de succes; amîndoi sînt lipsiți cu totul de perspectiva socialului, sînt, simplificînd lucrurile, niște egoiști sociali, lipsiți, oricum, de generozitatea eroului romantic, dedicat unei cauze altruiste. Horațiu îl disprețuiește pe Scaur pentru originea sa joasă și îl slăvește pe împărat, sau, în orice caz, nu are nimic de spus împotriva lui. Protestul împotriva exilării lui Ovidiu la Tomis este doar o intervenție pe lîngă împărat și nu un protest propriu-zis. Ovidiu are și el un nobil dispreț împotriva gloatei și protestul său împotriva hotărîrii lui August este exprimat cu decență și cu un puternic sentiment al ierarhiei abia pe patul de moarte (*„Octaviu, a mea moarte e pata vieții tale“*). Nimic romantic în acest conformism social, și este destul de greu de imaginat un personaj romantic fără o cauză socială sau cel puțin fără fascinația puterii (cum este Despot). Alecsandri a privit personajele sale inspirate de antichitatea literară mai mult cu ochii lui Racine decît ai lui Hugo. Este mai îndatorat clasicismului decît romantismului francez, atît prin natura livrescă a conflictelor proprii clasicismului, cît și prin structura personajelor și, nu în ultimul rînd, prin versificație. *Fîntîna Blanduziei* preia disjuncția clasicistă datorie-pasiune sau dragoste-onoare. Spiritul dialoguri-

lor în *Ovidiu* și *Fîntîna Blanduziei* este acela gentil al conversației din saloanele de pe vremea Regelui Soare, cu amabilități și reverențe, cu metafore mitologice și *bon-mots*-uri, cu generalități sentențioase și săgeți ascunse cu abilitate sub tonul totdeauna binevoitor. Cel mai bun exemplu ni se pare a fi schimbul *aluziv* de replici dintre Neera și Horațiu în primul lor dialog:

Horațiu: *Nebun acel ce vede trecînd o fericire*
Și nu-i aține calea s-o prindă cu grăbire
. . . . . .

Neera: *Și mai nebun e omul acela nepăsător*
Ce scapă dintre brațe norocul fugător.

Desfășurarea versurilor în perioade ample, căzînd unul peste altul ca niște falduri, este o experiență literară a clasicismului francez, a lui Racine de exemplu, poet format la școala compunerilor retorice pe teme din antichitate, la școala rigorii, a eleganței și a dicțiunii desăvîrșite. Abundă prin urmare procedeele retorice, interogațiile, exclamațiile, enumerările, care dau versurilor lui Alecsandri o solemnitate incontestabilă (pe alocuri în efecte cacofonice cu duhul comic care îi stă atît de bine) ca în această strofă cu care Ovidiu se adresează Corinei, strofă omagială ca un toast:

„Cum? Tu Corina, junǎ, frumoasă, ce privești
De sus la omenire, cu ochi împărătești
Tu care vezi în juru-ți o vastă-ngenunchiere
De adorări sfioase și fără mîngîiere,
Mai lesne ai admite chiar cerul răsturnat
Decît a ta cădere din visu-ți adorat?“

Aceeași solemnitate, rezultată din acumulări omagiale succesive, o întîlnim la Racine:

„Quoi? madame, est-ce donc une légère offense
De m'avoir si longtemps caché vôtre présence?
Ces trésors dont le ciel voulût vous embellir
Les avez-vous reçus pour les ensevelir?“ ș.a.m.d.
(*Britannicus*, II, 3)

Prin această ceremonie a versurilor, strofa transmite mai mult, pe ansamblu, decît versurile luate separat, prin cuvinte. Ca și în *Despot-Vodă*, în scenele de dragoste Alecsandri pare că simte mai puțin decît crede că este dator să exprime. În duetul de dragoste Ovidiu—Iulia din grădina palatului împărătesc se poate observa incompatibilitatea între cuvintele pe care le rostesc eroii, globale și inexpresive, și indicațiile de mișcare ale autorului, patetice și rituale. Transcriem numai indicațiile de mișcare din scena amintită (actul I):

Ovidiu: *privește la fereastra luminată*
ascultă
exaltat
Iulia: *deschide ușa*
Ovidiu: *aleargă spre ea*
Iulia: *coboară scările*
Ovidiu: *cade în genunchi*
Iulia: *îl ridică pe Ovidiu*
șed amîndoi pe bancă
Ovidiu: *îngăimat*
Iulia: *pleacă capul pe sînul lui Ovidiu*
Ovidiu: *o strînge în brațe*
Iulia: *cu glasul slab* . . .

Să admitem că aceasta ar fi o scenă de dragoste în momentele ei fundamentale. Alecsandri umple spațiul dintre aceste momente cu multe cuvinte de prisos, trucuri poetice uzate (invocația nopții), exclamații nelalocul lor și, mai grav, nu comunică nimic în folosul tensiunii scenei. Stările pe care le declară protagoniștii sînt convenționale și se rotesc în jurul unor expresii nedeterminate: „dulce-nduioșare", „scumpă aspirare", „semeață nebunie" — deși, față de scene asemănătoare din *Despot-Vodă*, în *Ovidiu* limba are o sensibilitate mai mare și este marcată mai puțin de anacronisme (care fac uneori atîta rău pieselor lui Alecsandri, mai ales celor în versuri) iar percepția situației dramatice are mai multă autenticitate.

Eliberat de răspunderea personajelor principale, de cenzura sublimului pe care și-a asumat-o, Alecsandri construiește personajele de plan secund fără complexe, cu spontaneitatea din comedii. Scaur, Glutto, Zoil din *Fîntîna Blanduziei*, Pinax, Barrus, Rutuba din *Ovidiu* sînt personaje comice. Rutuba, ucigașul plătit de Ibis, un profesionist comic al crimei, este eroul uneia din cele mai bune pagini de comedie din dramaturgia noastră:

Hillarius: *Ibis, iată omul!*
Ibis: (observă pe Rutuba, în parte)
Cioplit e din topor.
(Lui Rutuba)
Ești om cu hotărîre?
Rutuba: *Eu? ... sînt gladiator.*
Și mă numesc Rutuba, în față mă privește.
Un om nici cît o gîză în ochii-mi nu
plătește.
Ibis: *Așa-mi convii, Rutuba, viteaz, neomenos.*
Rutuba: *O știu, n-am preț; întreabă pe oricare gelos*
Eu îi feresc onorul de orișice ispită,

Căci am o meserie de mulți aprețuită
În Roma... Nu mă laud, dar în glas mare
o zic:
Morala-i susținută de brațul meu voinic.

Ibis: *Te-admir!*

Rutuba: *Și ai dreptate... zdrobesc de porunceală*
Ucid, sau rănesc numai, cum vrei, după
tocmeală.
Atît pentru-o bătaie și pentru-o rană — atît,
Iar pentru-o-njunghiere sau strîngere de
gît
Ceva mai mult.

Ibis: *Prea bine; deci spune cît mi-i cere*
Pe-o moarte de om?

Rutuba: *Tînăr?*

Ibis: *Da, tînăr.*

Rutuba: *Și-n putere?*

Ibis: *Și.*

Rutuba: *Prețul se socoate pe neamuri și pe ani,*
Pentru străini mai ieftin, mai scump pentru
Romani.
Pentr-un bătrîn cinci sute sesterții,
pentr-un june
Cinci mii, căci el posedă mai multe zile
bune
Un mai bogat tezaur de fapte și iubiri.
Fac pagubă prin moarte-i sărmanei omeniri.

Ibis: *Nu cinci dar chiar și zece îți dau pe a lui moarte.*

Rutuba: *Om generos! Se vede că nu ți-e drag prea*
foarte
Primesc, însă Rutuba e un artist de soi.
Aș vrea să știu pe cine dorești ca să despoi
De zile, să-l trimitem prinos pe ceea lume?

Ibis: *Pe un infam netrebnic!*

Rutuba: *Și care-i al său nume.*
Ibis: *Ovidiu!*
Rutuba: *Ce? Ovidiu? Poetul glorios?*
Ovidiu, fala Romei, ce cîntă-armonios?
Amicul lui Mecena, el floarea tinerimii,
Nălțat de însuși Cezar pe treptele-nălțimii
Ho! Ho! se schimbă treaba ... voiești ca să dezbar
Prezentul, viitorul de-un geniu-așa de rar?
E-o faptă făr-de lege ce mintea-mi oțerește ...
Cincizeci de mii sesterții nu-i scump cine-o plătește.
Hillarius: *Cincizeci de mii! Rutuba, e prea ...*
Rutuba: *Pentru-un augur*
Se poate.
Ibis: *Te juri că-l vei ucide.*
Rutuba: *Jur!*
Ibis: *Ți-i dau fără tocmeală, dar vreau ca totodată*
Alături cu-Ovidiu să mai ucizi și-o fată.
Rutuba: *O fată? O ființă plăpîndă? Un odor*
Ce lumea-nveselește cu chipu-i zîmbitor?
O fată ce-i menită ca să devie mumă,
Să nască poate-un erou, un Cezar? ... Nu e glumă.
Ah! Îmi slăbește brațul și tremur cînd gîndesc
Să-mplînt pumnarul rece în sînu-i fecioresc ...
Cît dai?
Ibis: *Cît vrei în totul?*
Hillarius: *Da, cîte mii? O sută?*
Rutuba: *Să ne-nțelegem bine ... De-a fi copila slută*
Cincizeci de mii pe dînsa, cu alți cincizeci pe el,
Iar de-o fi patriciană cu chipul frumușel,

Nu pot pentru-acea sumă să curm a sale zile
Eu sînt milos, îmi place privirea de copile
Deci ca să-nchidem tîrgul ce facem între noi
Cer numai două sute de mii pe amîndoi.
Nu-i mult.

(Actul I, scena V).

Rutuba profesează crima ca pe orice altă meserie cinstită, e un meşteşugar onest, are preţuri fixe şi nu vrea să înşele pe nimeni dar nici să se lase înşelat. Tarifele lui sînt bine cumpănite după un „cod moral" foarte sever. Umorul provine din contrastul între profesia sa şi scrupulele sale foarte amănunţite. Oricum, rămîi cu credinţa că ai de-a face cu un om cinstit care nu-şi murdăreşte mîinile cu o crimă şi banii pe care-i dă Ibis nu sînt bani, ci indulgenţe care au menirea să-l absolve pe onestul Rutuba de păcatul crimei. Pinax, histrionul, e un alt personaj memorabil. Haimana a pieţei romane veşnic flămînd, Pinax a scris şi o tragedie, *Cleopatra,* unde împărăteasa — scenă de efect — apare în faţa lui Antonius dintr-un covor răsucit. Portretele comice se constituie din asemenea detalii caricaturale expresive:

Hillarius (în parte):
Ha! Iaca tocmai Pinax ... E istovit la faţă.
Pinax (în parte, trist):
Nu am mîncat nimica de astăzi dimineaţă
(Oftează greu)
Hillarius: *Tot slab?*
Pinax: *Şi tu, tot gras?*
Hillarius: *Priveşte, în piele nu-mi încap*

Pinax: *Da, semeni cu Silenus*
Hillarius: *Și tu cu un proțap.*

Alecsandri are o intuiție aparte a pitorescului personajelor din popor. Nimic mai autentic în *Ovidiu* decît asemenea savuroase încrucișări de replici, iar în invective, dramaturgul se depășește pe sine. Dialogul Scaur—Postum *(Fîntîna Blanduziei)* este un recital care ne pune în fața unui repertoriu foarte divers de invective („ciung pîrlit", „mojicie de libert îngîmfat", „flutur degerat", „sclav bun de streang", „vulpe deșelată"). Scaur îl nimicește pe Postum sub invective:

A! Vulpe deșelată
Ce strigi din lumea moartă, cu fața ta svîntată
Faci grații lîngă fete, dai ochii peste cap
Zbierînd amoru-ți verde cu glas dogit de țap?"

Sau rechizitoriul curtezanei Acteea împotriva bărbaților Romei:

„De voi e numai vorba și lauda pompoasă
Sînteți uscate plante, nevrednice de coasă
Aveți în vine lapte, nu sînge de strămbuni
În lături, pitici veștezi, născuți în șapte luni".

Portretul caricatural, dovedind o vocație a deformării pitorești și benigne, aduce pagini neegalate încă în literatura noastră. Iată portretul lui Clevetius compus de convivul său Barrus la petrecerea din vila lui Ovidiu:

„Ești trîndav, cuib de vițiuri, bătrîn cam smuls de
pene
Și cine-ar putea crede, alergi după sirene!
. . . . . .

Rotund ești, ca bobița ce s-a umflat de must
Și pielița-i plesnește la ploi . . . Ai cap îngust
Și o guriță largă ca o ciupercă veche,
Cînd rîzi, te muști cu dînsa de nas și de ureche".

Ovidiu are o rotunjime formală care n-a atras pe nimeni deși e cea mai generoasă dintre dramele lui Alecsandri, cea mai bogată în intrigă, un adevărat scenariu pentru un film despre Ovidiu sau pentru a evita incidențele cu istoria și documentul, pentru filmul unei povești de dragoste între un poet epicurean și o nepoată de împărat.

Vîrsta copilăriei estetismului

„Am început după îndemnul tău comedia Invidioșii. *Subiectul este interesant, materia bogată și tipurile variate, unele fiind pocite, altele comice, altele triste, însă toate demne de a inspira jale și rîs".*

(Vasile Alecsandri,
Scrisoare către Ion Ghica)

Sînt puține piesele în care Vasile Alecsandri nu-și pune eroii să vorbească despre teatru, despre valorile sale morale și estetice, și, nu în ultimul rînd, despre misiunea sa — pentru că Alecsandri era un om al scopului, un pozitivist, dar un pozitivist estetizant, cu o condiționare poetică a finalităților sale. De aceea *mersul la teatru* va deveni unul din motivele frecvente în dramaturgia lui Alecsandri și ceea ce a realizat dramaturgul, vorbind de atîtea și atîtea ori în piesele sale despre virtuțile și servituțile teatrului — și nu ale oricărui teatru, nu ale teatrului în general, ci ale teatrului românesc — a fost o bună propagandă a acestuia, nu numai ca instituție ci și ca gen artistic, o propagandă a teatrului prin teatru. O credință în teatru, statornică și organică, egală și consecventă, care ne dă dreptul astăzi să spunem că Alecsandri a avut *fascinația teatrului.* Faptul că cel mai mare

scriitor român al mijlocului secolului trecut a avut fascinația teatrului a căpătat o însemnătate firească în evoluția dramaturgiei și spectacolului românesc, controlabilă astăzi în faptul că două din ceea ce am putea numi coordonatele stilistice ale literaturii noastre dramatice, vocația comediei și drama ca aspirație, își au matricea în opera dramatică a lui Alecsandri.

Alecsandri a fost în teatru un scriitor complet, din categoria creatorilor de lumi. Universul său dramatic, complex, coerent și *programatic unitar*, este o lume proprie de o mare originalitate în care doar situațiile se schimbă, oamenii rămînînd aceiași ca și personajele care îi imită. Nume de personaje și titluri de piese trec dintr-o lucrare în alta ca o dovadă a permanenței lor, a apartenenței lor la o lume constituită. În *Chiriția în Iași*, ca o stranie prevestire pirandelliană, personajele merg la teatru și asistă la piesa pe care autorul tocmai o scrie. Este aici urmarea ideii lui Alecsandri după care omul se poate corecta prin oglindire, dar ce este teatrul lui Pirandello altceva decît un joc de oglinzi? Variațiunile pe același personaj (variantele Chiriței, bonjuriștii, demagogii etc.), serialismul Chiriței și intenția, mărturisită într-o scrisoare către Ion Ghica, de a relua personaje și situații din *Sînziana și Pepelea* sînt dovezi ale *voinței de constituire a unui univers dramatic*, univers a cărui valoare a fost confirmată de o glorioasă filiație caragialiană și de o bună rezistență la timp.

Pentru Alecsandri (scriitor pentru care literatura a însemnat înainte de toate *voință de literatură* și stilul însuși a fost *voință de stil*, și anume de acel stil și nu de altul pe care l-am dori noi astăzi, stilul lui Alecsandri fiind stilul dorit), ideea de a scrie teatru era rezultatul unei intuiții, al unei voințe și al unui calcul. Un calcul prin care tînărul scriitor lua în considerare atît propriile

disponibilități cît și dezavantajele situației de a construi pe un teren gol sau aproape gol pentru că îndemnul spre teatru fusese dat de Asachi, Eliade sau de Dacia literară dar operele de rezistență, în ciuda eforturilor unor Costache Conachi, Costache Caragiale și ceilalți pionieri ai dramaturgiei, întîrziau să apară. La mijlocul secolului trecut, necesitatea apariției și instituționalizării teatrului românesc era atît de imperioasă, încît se poate spune că teatrul național exista înainte de a se naște sau de a fi cunoscut, ca *Miorița*, care a trebuit doar să fie culeasă. Starea teatrului românesc de la 1840 fusese pentru Alecsandri obiectul unei amănunțite preocupări așa cum o dovedește una din cele 11 scrisori reproduse în fruntea primei ediții a operelor complete din 1875:

„Tu-mi zici că scrisoarea mea te-a făcut să asiști la o panoramă originală ca și aceea care reprezintă China cu mandarinii săi, și mă îndemni a studia tipurile ce mă înconjoară, spre a le pune pe scenă. Susții cu tot dreptul, deși pe un ton glumeț, că un autor dramatic ar găsi elementele necesare pentru un bogat repertoriu, și îmi impui misia acelui autor. Fie! ... Eu însumi m-am gîndit adeseori la o asemenea grea întreprindere, și fiindcă la noi nu posedăm încă nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea năravurilor rele și ridicolelor societății noastre. Ambiție frumoasă și atrăgătoare! ... însă am rămas spăriet și descurajat cînd am constatat numeroasele obstacole ce aș avea de învins.

Susceptibilitatea guvernului și a societății este cu atît mai oarbă, că n-a fost încă atinsă de nimic pînă acum. Un autor dramatic s-ar expune la multe

neajunsuri din partea puternicilor zilei... dar această considerație nu m-ar împiedeca de a-mi ascuți condeiul.

Dificultățile ce se ridică în ochii mei cu forme uriașe de fantasme, au sorgintea lor chiar în sînul institutului teatral căci trei lucruri sunt de creat pentru a se dobîndi un rezultat satisfăcător: 1 — limba, 2 — jocul actorilor și 3 — educația publicului.

Limba întrebuințată pînă acum de traducătorii dramelor franceze și germane este o macaronadă ridicolă și indigestă care displace auzului și nimicește interesul pieselor, fie cît de bine jucate. Toate personagiile vorbesc același jargon bursuflat: marchizul ca ciobotarul, prințesa ca spălătorița, cardinalul ca vizitiul, împăratul ca bucătarul etc. și, grație ignoranței traducătorilor, toți rostesc fraze tîlcuite, cuvînt cu cuvînt pe acele din limbi străine: astfel auzi pe o tînără cochetă parisiană zicînd că a primit un pui de găină (elle a reçu un poulet), *sau pe un student esclamînd:* Ce chesea... Ceea ce-mi cînți nu-i decît o rață (quelle blague!... ce que tu me chantes là n'est qu'un canard). *Publicul rămîne cu gura căscată dinaintea unor asemenea enormități și pare a-și pregăti buzele pentru șuierare; însă el se arată indulgent, prea indulgent, și croitorii de fraze absurde se simpt astfel încurajați a persista în secături literare.*

Jocul actorilor este în gradul cel mai înapoiat, încît orice piesă bună sau rea, spirituală sau proastă, are aceeași soartă: ea-i măcelărită fără milă!... Comediile cele mai fine sunt schimbate în bufonerii ordinare și dramele în bufonerii lugubre; într-un cuvînt, teatrul nostru nu e decît o păpușerie

pretenţioasă. Şi în adevăr, nici că poate să fie altfel, cînd amatorii ce se urcă pe scenă lipsesc de orice cunoştinţă despre arta dramatică, de ori ce educaţie pregătitoare de cariera de artist, cum să intre în rolul de rege, de ducă, sau de simplu gentilom un biet scriitor de la Eforie care n-a cetit nicio istorie, nu a luat lecţii de declamare (neexistînd în Iaşi conservator), şi nu-şi bate capul să studieze caracterul personagiilor ce este însărcinat să reprezinte? Cum să-şi însuşească noblеţea ereditară şi manierele distinse de ducesă o biată copilă din mahala care n-a văzut niciodată un salon aristocrat? ... Lipsa de modeluri îi obligă a creia rolurile după o închipuire totdeauna greşită, şi cît pentru declamarea acelor roluri, ei se mulţumesc a le recita cu o repeziciune monotonă, fără pauze, fără intonări variate, fără natural, mai cu samă. Unii însă, care se cred artişti, cad în exces contrar, sbuciumîndu-se ca nebunii, mişcînd braţele ca telegrafuri aeriene, întorcînd ochii furioşi ca motanii înamoraţi şi răcnind cu aşa furie că publicul se întreabă: Ce i-a apucat? Cînd intră pe scenă şi se găsesc în faţa publicului, sărmanii, stau buimăciţi de uimire, uită rolurile, bîiguiesc în loc să dea replica, ţin braţele moarte, picioarele ţepene şi, văzîndu-i, crede cineva că asistă la un spectacol de automaţi a căror maşinării ar fi ruginite. Tinerii amorezi declarează simţirile lor pe acelaşi ton ca şi cînd ar cere un pahar de apă, şi toţi în genere, se abat din calea adevărului. Singurile roluri necaricaturizate de dînşii sînt acelea de oameni de rînd lachei, argaţi precupeţi, boiernaşi proşti de la ţară, jupînese mahalagiţe etc., iar frazele ce le pronunţă cu mult natural, sînt de pildă: „Vai! mînca-te-ar moliile, cherapleşule!... să

te văd cînd mi-oi vedea ceafa...", fraze de înaltă literatură din Tataraşi.

Costumele ca şi decorurile prezintă adesea anacronismuri neiertate. Scene de codru se petrec în piețe de orașe; scene de salon în grădini, etc., şi în ele se agită automaticește marchizii în costum de paiețe, dame din secolul al XVI îmbrăcate după moda de astăzi care se sărută în gură şi adeseori vorbesc cu dosul întors la public, sau fug în culise dacă şi-au uitat rolul.

Publicul asistă cu nepăsare la toate aceste netoții, căci nu are idee de condițiile unui bun teatru şi, ce e trist! el pare mai mult dispus a gusta farse grosolane şi drame apelpisite, decît piese de înaltă comedie. Pentru el un individ ce se strîmbă ca o momiță sau strănută lung, des şi tare, e un actor de talent, deşi nu-l numeşte actor ci Karaghioz; *asemenea el dă diplomă de artist însă* artist cu ducă-se pe pustii, *acelui ce, sub pretext de a fi dramatic, îşi sbîrleşte părul vîlvoi, scrîşneşte din dinți, geme, țipă, rage, se bate de pereți, se trînteşte la pămînt şi se sbuciumă ca un epileptic.*

Iată, amice, elementele nesuficiente de care poate să dispuie un autor pentru interpretarea operilor sale... Precum vezi, trebuieşte tot creat: 1. o limbă conformă cu caracterul fiecărui personagiu, precum şi cu naționalitatea lui şi cu timpul în care trăieşte; 2. o şcoală de declamare pentru a se forma actori inteligenți şi corecți în jocul lor pe scenă. Cît pentru public, nu mă îndoiesc că şi-ar perfecționa gustul şi judecata, îndată ce s-ar găsi dinaintea unui spectacol compus de adevărați artişti.

Un teatru adevărat nu se improvizează de azi pe mîine; trebuie timp şi sacrificiuri, şi în lipsa acestor

două condiții un autor va fi ținut de a compune piese ușoare și potrivite cu puterile diletanților, și a merge înainte treptat, punînd frîu imaginației sale, făcînd act de abnegare, condamnîndu-se la lucrare restrînsă și ridicîndu-și inspirările la talia interpretatorilor. O asemenea întreprindere cere multă bunăvoință, mult tact, multă răbdare din partea aceluia care s-ar încerca să creeze un repertoriu național, ferindu-se de mania traducătorilor de drame cu mare spectacol și cu situații exagerate, el va alege din repertoarele străine piese plăcute, lesne de jucat, și le va localiza cu măiestrie în privirea gustului public, sau mai bine, va compune bucăți originale în care va introduce moravurile și tipurile locale.

Elementele nu-i vor lipsi pentru a ajunge la scop, căci societatea noastră este împestrițată cu felurite tipuri comice și defectele ei, viciurile ei chiar, formează, un grup destul de mărișor: astfel sînt dascălii greci, loghiotații, care năucesc pe bieții școlari români pentru ca să le bage în cap gramatica elină, și îi supun la tot felul de pedepse corporale ce nimicesc în ei simțul demnității.

Astfel celebrii de la Fanar care, urmînd tradițiile strămoșilor lor, consideră Moldova ca o capră bună de muls, și vin aci să caute zestre spre a prinde rădăcini în țară. Ambiția lor e să devie: megas postelnikos.

Astfel ciocoiul de starea întîi, ornat cu decorații rusești, turcești și nemțești, pe care le-a cîștigat pentru servicii făcute străinilor în paguba țării. El nu visează decît intervenții străine și răsturnări de domni, prin urmare trimite necontenit jalbe la Petersburg și la Înalta Poartă.

Ciocoiul de starea a doua care aspiră zi și noapte a se acăța de Protipenda. Unul din ei poreclit vărul obștesc *pentru că se pretinde văr al șaptelea cu toți Vornicii și Logofeții mari și-a risipit averea numai ca să fie invitat la bal, la Curte și la adunările aristocrate ale contesei S.*

Ciocoiul de starea a treia, lipitoare ce suge sîngele stăpînului care-l crește la sîn.

Impegații guvernului, autorisați a-și face avere prin orice chip, în timp de trei ani cît sînt rînduiți în slujbe. Ingenioasele lor iscodiri spre a despoia pe nenorociții împricinați sînt de natură a presăra domeniul comediei cu mii de incidenturi comice.

Jidovii cămătari care au misia de a calici pe boieri, de a corupe țăranii și de a scamota întreaga țară română; cuconașii mîndri dar fricoși, obraznici, cheltuitori care devin prada zarafilor; damele care nu mai pot suferi Moldova de cînd au făcut un voiaj în nuntru; *mamele care vin în carnaval ca să vîneze gineri în capitală; părinții care consideresză fetele ca niște* petre în casă; *ruginele ce se tem de* opinia publică *ca de iazma apocaliptică; neghiobii, șireții, tîlharii de pe toate treptele sociale, prejudecățile absurde, pretențiile ridicole, în fine, caracterul nedeterminat al unei societăți semi-orientale în care încep a pătrunde ideile și moravurile occidentale. Iată o comoară adevărată pentru un autor dramatic!*

Cînd, cum și cine va avea parte de dînsa? Cine se va folosi de ea ca să-și facă un bagaj literar?

That is the question."

Tensiunea expresiei aparține unui om care „trăia" problema teatrului românesc, iar în tipologia satirică pe care o propune, în scrisoare, recunoaștem personaje și

teme ale universului comic alecsandrinian, așa cum regăsim în ideea bine accentuată a necesității de adaptare la condițiile epocii, originea trecerii lui Alecsandri de la comedie la dramă, de la satiric la sublim, poate cea mai importantă dintre aventurile estetice ale scriitorului. Niciuna din ideile exprimate în scrisoare nu s-a irosit, nimic n-a fost uitat. Scrisoarea pare un program de activitate alcătuit în deplină cunoștință de cauză, încît putem urmări în punctele acestei *scrisori-program* întreaga carieră a dramaturgului Alecsandri, în tematologia, în aspirațiile ei, în tipologii, în ce are aceasta bun sau rău.

Spunînd că opera dramatică a lui Vasile Alecsandri este rezultatul unei voințe, nu înseamnă cîtuși de puțin că este vorba de o trudă exterioară. Precocitatea unei vocații poate fi semnul autenticității acelei vocații iar Alecsandri — fără a intra în detalii legate de precizia datei de naștere, controversată încă — a scris *Iorgu de la Sadagura* și *Iașii în carnaval* înainte de 25 de ani. Pe de altă parte, opera sa dramatică ne pune în fața unui prea puțin cercetat fenomen de reflexivitate, în care trebuie să descoperim neapărat dorința de exprimare de sine care legitimează în fond orice aspirație literară. Participarea subiectivă a scriitorului se exprimă, în teatru, prin asocierea unor experiențe proprii, prin analogii subiective mergînd uneori pînă la introducerea unor personaje în care nu e greu să identificăm ipostaze posibile sau reale ale dramaturgului. Iorgu (în *Iorgu de la Sadagura*), Alecu (*Iașii în carnaval*), Radu (*Boieri și ciocoi*), alți „bonjuriști" din piesele sale sînt, fără îndoială, proiecții subiective ca și în *Fîntîna Blanduziei*, unde analogia cu Horațiu, ca realitate și ca aspirație, este vădită.

O bună parte dintre piesele lui Alecsandri care astăzi nu se mai pot juca cu nici un chip, cum ar fi *Lipitorile satelor* sau *Boieri și ciocoi*, scrise într-o perioadă de tran-

ziție de la comedie la dramă, o perioadă de funcționare maximă a ceea ce am putea numi *orgoliul sublimului*, sînt ruinate de oscilația autorului între comic și dramatic, de vanitatea de a atribui comediei, din exterior, o ideologie care depășește proprietățile genului (cum este cazul piesei *Boieri și ciocoi*, unde comicul este sufocat de tendința ideologică), cît și de aceea de a aspira la zările dramei (ca în *Lipitorile satelor* sau *Zgîrcitul risipitor*).

Oricît de importante ar fi realizările lui Vasile Alecsandri în domeniul dramei, umorul era starea sa naturală. De altfel, dintre toate dramele sale (includem aici și *Fîntîna Blanduziei*), singura în care autorul își interzice cu desăvîrșire să glumească este *Despot Vodă*. Alecsandri avea percepția lumii nu prin contrastele sale ireductibile, ci prin contrastele comice. Alecsandri nu escamotează răul, îl percepe, îl consemnează, dar îl transfigurează și îl estetizează prin umor. *Reprezentarea agreabilă a răului*, social sau moral, însușire care conține elementele unei filosofii a comicului alecsandrinian, este și argumentul înzestrării comice naturale a dramaturgului. Adeseori orgoliul sublimului (orgoliu de natură estetizantă) cedează în paginile de dramă și drama alunecă spre comedie sub ochii uimiți ai autorului. Personaje dramatice în premisă și în logica conflictului, cum ar fi Scaur din *Fîntîna Blanduziei*, Rutuba din *Ovidiu*, Moise și Iani, din *Lipitorile satelor*, trec cu încetul în comedie pentru a se fixa definitiv în acest registru, dirijate parcă de o tiranie a geniului comic. În drame, efectul acestei irezistibile porniri comice este, în cazurile fericite, apariția unor situații dramatice imprevizibile prin perplexitatea asocierii dintre comic și diferite categorii ale dramaticului (atunci cînd alterarea comică este voluntară), ca în scena angajării ucigașului plătit din *Ovidiu*.

Compoziția comicului alecsandrinian este eterogenă

și combină procedee ale comediei vechi cu situații și intrigi ale vodevilului francez și cu personaje, efecte și intuiții personale. Verva, agitația comică, replica de spirit, calamburul, aluzia, libertină uneori *(Sînziana și Pepelea)* sînt procedeele specifice ale comediei tradiționale. Deși nespecifice, nu lipsesc din comediile lui Alecsandri procedee ale comicului buf, bazat pe efectul fizic, corporal. Mai semnificativă în acest sens este *scena țînțarilor* din *Sînziana și Pepelea* (actul III, scena a IV-a) dar și *scena biciuirii* din *Chirița în provincie* (actul II, scena a XIII-a), echivalînd cu bastonadele din vechea comedie. Elemente ale comicului vechi, sugerînd de data aceasta o înclinație mai semnificativă a dramaturgului către originile comediei, pot fi identificate în preluarea cu o programatică obstinație a unor situații din teatrul de bîlci și teatrul folcloric. Un act întreg din *Iorgu de la Sadagura* este grefat pe parodia unui spectacol de circ ambulant. Alecsandri avea chiar cunoștințe specializate în acest domeniu. Știe denumirea unor exerciții acrobatice de bîlci *(rotirea de moarte, piciorul de fier)*, dar, mai important decît aceasta, restituie într-un mod verosimil atmosfera reprezentațiilor ambulante, cu mistificările, șarlatania dar și cu farmecul lor, cu candoarea publicului și cu setea lui de spectacol. În *Iașii în carnaval* preia valorile satirice ale teatrului de păpuși și marionete, măștile și întreg arsenalul efectelor carnavalești și obține rezultate notabile în sensul comicului fantastic din prelucrarea obiceiului teatral al irozilor, iar plăcerea travestiurilor, nestăvălită în *Chirița în provincie*, afirmă și ea un gust al tradiției comice.

Preluînd vechea distincție operată de A. W. Schlegel între *comicul declarat* și *comicul de observație* (cf. Marian Popa, *Comicologia*, p. 426) vom observa că preferința lui Alecsandri se îndreaptă spre comicul declarat, co-

micul realizat cu consimțământul personajului. O variantă a acestui tip comic (care poate fi pusă în legătură cu *eironul*, arhetip al modului comic, care ar însemna „cel ce se disprețuiește pe sine" sau „cel ce se joacă pe sine" — cf. Northrop Frye, *Anatomia criticii* — o realizează Alecsandri prin combinarea celor două procedee. Chirița este un amestec de conștiență și inconștiență comică, ca și Sandu Napoilă care, în ansamblu, este de un ridicol impenetrabil dar în final declară de bunăvoie că e *„boierit și căftănit și la minte-nțelenit.* El se autodemască, însă, din obtuzitate și inconștiență, nu în libertatea comică a lui Herșcu Boccegiul. *Deconspirarea umoristică* apare mai ales în cuplete, care au, printre altele, funcția de a pune în mișcare *comicul declarat.* În *Chirița în Iași* asistăm la treceri bruște de la comicul de observație la comicul declarat prin intermediul cupletelor. Mirată că o vede fumînd, Safta o întreabă pe Chirița *„ce gust găsește să pufuiască din gură ca un neamț".* În cupletul ce urmează, Chirița nu-și apără viciul cum ar cere logica personajului, dimpotrivă, formulează într-o manieră aforistică o satiră de moravuri mai largă pornind de la obiceiul fumatului: *„Toată lumea azi fumează / Scoate fum pe nas, pe gît / Unii moda imitează / Alții fumează de urît / Omenirea-i o țigară / Care se preface-n scrum / Și amorul cel de pară / Arde și se schimbă-n fum / Numai fumuri vezi aice / La femei și la bărbați / Toți fumează — poți dar zice / Că-s mai toți înfumurați".* (Actul I, scena a III-a.)

Deconspirarea umoristică apare la Alecsandri în multiple variante, de la autodeziziunea personajului, ca în cazul lui Herșcu Boccegiul care își laudă marfa dar cu spirit critic („ *Am de toate, zic zău! .. de care poftiți de acelea nu găsiți"* sau: *„D-voastră știți numai să rîdeți de mine și nu-mi cumpărați nimichi."* — unde este exprimată direct acceptarea condiției comice de către personaj), pînă

la subminarea prin autoderiziune a întregului edificiu dramatic. „Farsa de carnaval", *Cucoana Chiriţa în balon*, trece dintr-o realitate comică într-o supra-realitate parodistică prin laitmotivul *„Şapte de-o para"*, al *Vînzătorului de alune prăjite*, laitmotiv care prin asocieri peiorative subminează anumite contexte după modelul următor: *„Hazliu:* Nacela-i cam grea... Chiriţa are prea mulţi nuri! *Vînzătorul:* Şapte de-o para..." iar prin repetare îşi subordonează întreaga piesă, care devine în felul acesta una dintre marile construcţii ironice ale dramaturgiei noastre. Eroii concepuţi de Alecsandri pe linia *comicului declarat* aparţin deopotrivă personajului literar şi actorului. În ei se întîlnesc în procente egale personajul literar propriu-zis şi actorul comic obligat să provoace rîsul spectatorilor săi prin orice mijloace, bufonadă, grimasă şi tot ce aparţine comicului vizual, dar în primul rînd prin autoderiziune. Originea procedeului trebuie căutată tot în simplitatea mijloacelor vechii comedii, în convenţia în numele căreia actor şi spectator ştiau că unul trebuie să provoace rîsul luîndu-se pe sine în rîs şi celălalt să rîdă acceptînd convenţia. Ca urmare, personajele lui Alecsandri nu sînt ridicole în mod ireductibil, nu sînt „iremediabil polarizate" ci se află într-un echilibru uneori instabil între comic şi dramatic (Barbu Lăutarul, de exemplu), între comicul conştient şi cel inconştient, între condamnare şi iertare (pentru a fi şi mai aproape de orizontul moral alecsandrinian). Contrastul comic se manifestă, în modul cel mai paradoxal, în interiorul aceluiaşi personaj, de aceea eroii lui Alecsandri nu au, cum s-a spus, o logică interioară (Ioan Masoff). Zmeul din *Sînziana şi Pepelea* este contradictoriu prin forţa parodiei, Scaur din *Fîntîna Blanduziei* este o caricatură simpatică prin efectul reprezentării agreabile a răului, Chiriţa este şi ea oscilantă prin apartenenţa la o civilizaţie

de tranziție, Iorgu, obiect de satiră pînă la un punct, rostește în final cuvinte sublime despre patrie, alte personaje își neagă în mod surprinzător, prin cuplete, propria tipologie. Vizual, personajele lui Alecsandri pot fi reprezentate în costume de arlechini confecționate din romburi de stofă colorată, sînt, prin urmare, alcătuite din intenții contradictorii puse cap la cap ca niște petice. Lipsa unității personajului poate fi și o stîngăcie de autor, dar este în mod sigur un rezultat al tendinței lui Alecsandri de *a fi drept cu eroii săi*, al unei tendințe de obiectivare, deși nimic nu este mai străin comediei decît obiectivitatea. Comedia dilată sau micșorează proporțiile în numele efectului; nu este interesată de analiza cauzelor ci de contrastul efectelor, nu e analitică și explicativă ci simplificatoare și sentențioasă. Aspirînd nu numai spre dramă dar și spre o „comedie înaltă", Alecsandri a încercat fără succes — *Boieri și ciocoi* este din nou un exemplu — să depășească destinul simplificator al comediei. De altfel, întreaga evoluție a speciei din antichitate pînă astăzi a însemnat tendința de negare a propriilor particularități, tendința de a depăși propriile ei margini. Urmîndu-și chemarea spre dramă, comedia s-a supus și ea eternei atracții a genurilor. *Tristitia hilaris in hilaritate tristis* este o veche remarcă a cercetătorilor comicului (cf. Adrian Marino, *Dicționar de idei literare)* și ea rezumă idealul comic al lui Alecsandri. *„Am început după îndemnul tău o nouă comedie,* Invidioșii. *Subiectul este interesant, materia bogată și tipurile variate, unele fiind pocite, altele comice, altele triste, însă toate demne de a inspira jale și rîs,* îi scria Vasile Alecsandri lui Ion Ghica. El nu va scrie niciodată comedia *Invidioșii,* dar textul citat nu-și pierde prin aceasta valoarea teoretică, ba s-ar putea spune că tocmai absența piesei promise proiectează ideea în zona aspirației teoretice, îi conferă

o funcție programatică și o aură de idealitate. În fond, genul comic, în efortul său de a se debarasa de hilarul gratuit, pe de o parte, și de didacticismul satiric, pe de altă parte, n-a cunoscut o expresie mai sublimată decît această poetică a ambiguității comice (echivalentă cu *oximoronul* din genul liric) pe care o implică textul lui Alecsandri. Desigur, dacă dramaturgul ar fi scris comedia promisă ar fi existat astăzi șansa unei confruntări directe între afirmația teoretică și realizarea ei literară, dar este de presupus că Alecsandri nu-și schimba principiile teoretice de la o piesă la alta și nu-și construia o poetică aparte pentru fiecare nouă piesă. Întreaga operă dramatică a lui Alecsandri, cu îndoielile și neliniștea ei, cu oscilația perpetuă a dramaturgului între *bas comique* și *haut comique*, pare astfel să se confunde cu oscilațiile speciei însăși, cu tendințele ei interne de a-și apropia categorii estetice aparent incompatibile, cu formele ei intermediare de la comedia antică la commedia dell' arte și de aici la farsa tragică. Alecsandri a trăit el însuși metamorfozele speciei și încă ceva în plus fiindcă, în procesul (atît de bine marcat biografic) de elevare a genului comic, Alecsandri a experimentat cu rezultate consacrate procedee comice moderne. Nu a învățat teatrul prin adaptări și cópii ci l-a descoperit prin experiențe proprii și în întregime originale. Textul mai sus citat, realitate teoretică de prestigiu pentru dramaturgia noastră, afirmă preocuparea autorului pentru percepția complexă a lumii cu mijloacele comediei și o accepție la fel de complexă a *katharsis*-ului comic.

Dacă ar trebui să reducem la cîteva procedee specificul comicului alecsandrinian, printre acestea ar fi caricatura și parodia, domeniu în care dramaturgul obține fără îndoială cele mai constante performanțe. Dar caricatura și parodia aparțin numai într-o măsură comi-

cului pur. Chiar în variantele ei benigne, specifice lui Alecsandri, premisa caricaturii este contestarea și agresivitatea. Deși modifică proporțiile reale ale obiectului, caricatura are pretenția adevărului expresiv. Exagerarea în ambele sensuri (mărire sau micșorare caricaturală) nu este din punctul de vedere al caricaturistului o abatere de la adevăr, ci un mod mai pregnant de pronunțare a acestuia; caricatura nu deformează realitatea ci realitatea asupra căreia se exercită este strîmbă și, prin urmare, o pune la îndoială, o contestă. În locul unei realități strîmbe pe care nu face decît s-o pună sub lupă, caricatura implică, prin simplă antinomie, idealul uman, social sau moral. Pentru că universul comic al lui Alecsandri trebuie să fie definit și prin *refuzul gratuității*, prin disprețul de principiu față de divertismentul pur, atitudine care l-a condus pe autor spre comedia satirică și dincolo de comedia satirică, acolo unde se produce dezechilibrul între comic și satiric, proces ce se poate urmări în „mai mult decît satira" *Boieri și ciocoi*, amespatriotică pronunțat xenofobă, pe care Alecsandri, în pertec de pamflet politic, comedie sentimentală și pledoarie manenta sa preocupare de a subordona comicul unei funcționalități ideologice manifeste, o socotea *comedie înaltă*. Insatisfacția obsedantă față de opera sa comică pe care ne-o dezvăluie corespondența, era, de fapt, un efort de lărgire a posibilităților ideologice ale genului. Dacă rezultatul este neconcludent și dacă ideea „comediei înalte" a eșuat, este din cauza pierderii neutralității comice cît și din cauza unei înțelegeri mecanice a efectului educativ și, în sens mai larg, a funcției sociale a teatrului. Alecsandri a avut multă vreme iluzia efectului imediat al satirei asupra comportamentului social sau individual: *„Acoperii atît de ridicol cele două personaje din comedia mea, că după prima reprezentație, cusurul dispăru*

ca prin farmec!" Tendința didactică și moralizatoare este atotcuprinzătoare și are prioritate față de orice alte considerente. Procedeul cupletelor, preluat din vodevilistica franceză și care avea funcția de a combina divertismentul comic cu cel muzical, este complet subordonat la Alecsandri eficienței satirice. Ceea ce nu s-a spus, ori s-a spus în treacăt prin dialog și chiar ceea ce s-a spus prin piesă, în ansamblul ei, este reluat, repetat și subliniat în cuplete. În *Chirița în provincie*, Alecsandri face în final o recapitulare a temelor satirice atinse în piesă, o recapitulare organizată pe motivul lumii ca spectacol, realizată prin intermediul unui grupaj de cuplete la care își aduc contribuția toate personajele, indiferent de poziția lor față de moravurile satirizate, poziție consacrată de evoluția conflictului comic al piesei. Chirița însăși i se substituie autorului și face satira falsului patriotism: *„Cela ce strigă că țara piere / Pîn' ce apucă vreun ciolan / Și cît îl roade stă în tăcere / Cine nu-l știe că-i comedian?* // Ca și Guliță care, maturizat instantaneu, satirizează nobletea de neam: *„Cel care vecinic se tot fălește / Că-i de neam nobil cît un sultan . . . / Și-n faptă neamul și-l necinstește . . . / Îi prost, sărmanul, prost comedian!* // Iar *Monsiu Șarl*, inocentul și ridicolul Monsiu Șarl, critică și el duplicitatea și cameleonismul: „Celui qui tourne *cum bate vîntul, / Fiind azi /. . ./ mîini moldovan . . . / Este un . . .* non trouve au juste *cuvîntul* / Une girouette, *un comedian.* // (Textele au fost reproduse după ediția Vasile Alecsandri, *Chirița în Iași sau Două fete și-o neneacă, Teatru, /Comedii/*, Editura Minerva, Biblioteca pentru toți, București, 1973.) Asemenea replici împotriva firii personajului apar mai peste tot în teatrul lui Alecsandri. Văduva Afin cîntă în duet cu Chirița cupletul mamelor cu fete de măritat, Luluța acompaniată de Guliță cîntă cupletul venalității, Chirița face

critica proastei stări a străzilor din Iași și așa mai departe. În aceste condiții, în mod firesc, este întrerupt cursul piesei. Toată piesa tace pentru a crea cele mai bune condiții comunicării satirei. Personajele *ies din piesă*, din logica acesteia, și se transformă în purtători de mesaje satirice. Personajele se uită pe sine și devin ceea ce erau înainte de a începe piesa, adică actori continuînd să poarte costumele personajelor. Toate relațiile constituite între personaje se pulverizează, singura care se mai păstrează fiind aceea cu publicul. Odată înfăptuită satira, dialogul se reia exact din locul unde s-a întrerupt, ca și cum nu s-ar fi întîmplat nimic. Mecanismul cupletelor în comediile lui Alecsandri creează ceva asemănător *efectului de distanțare* din „teatrul epic" și are aceleași motivații didactice. Ieșind din linia lor tipologică, eroii comediei se obiectivează, își rostesc satira ca actori independenți de spectacolul în care joacă, după care intră din nou în piesă, identificîndu-se cu personajele altei lumi, lumea piesei abandonată temporar, diferită de lumea rece a satirei. Această alternare între două lumi diferențiate este efectul cupletelor și o analogie cu *songurile* brechtiene nu este deloc inoportună.

Desigur, pentru a reveni la specificul caricatural și parodistic al comicului alecsandrinian, știința caricaturii aparține marilor portretiști iar Alecsandri a fost un mare portretist. De multe ori, duhul caricaturii tinde să acopere zona pe care am numit-o a ideilor sacre. În asemenea împrejurări, Alecsandri este obligat să retracteze, să îndrepte și să devieze sensul caricaturii. Așa se întîmplă în exemplul deja citat din *Șoldan Viteazul* unde ideea sacră era eroismul armatei române, în *Haimana*, unde caricatura amenință să se extindă asupra latinității, în *Sînziana și Pepelea*, unde însuși eroul pozitiv, Pepelea e pe punctul să cadă în cursa caricaturii și dintr-un

Făt-Frumos de revistă e gata să devină un mărunt vînător de zestre. Prin *Sînziana și Pepelea*, dar nu numai prin ea, Alecsandri rămîne unul dintre cei mai ingenioși parodiști români. Parodia dragostei, a revoluției, a civilizației apusene, a falsului patriotism devine atotcuprinzătoare în *Sînziana și Pepelea*. Aici parodia este suverană, nu mai funcționează ca simplu procedeu și nu se mai exercită pe porțiuni mici, ci devine atitudine; nu mai este vorba de a contesta autenticitatea unei însușiri morale (dragostea, patriotismul) sau a unei relații între personaje (Iorgu — Gahița, de exemplu), ci un întreg sistem social-politic este pus la îndoială în toate resorturile sale. Consecvența parodiei în sistemul procedeelor comico-satirice ale lui Alecsandri deschide o nouă perspectivă asupra ironiei dramaturgului, trăsătură pe care sîntem dispuși, în general, să i-o contestăm. Parodia se înfățișează ca o etapă medie între ironie și satiră, în sensul că implică în mod egal și detașarea ironică dar și angajarea satirică. Originea ei se află totuși într-o atitudine ironică față de lume. E greu să ne închipuim că Alecsandri a fost un ironic, și nici n-a fost, în sensul corosiv al lui Caragiale, dar detașarea sa protocolară poate să fi generat ironia, mai ales în ultima parte a vieții, mai ales în *Sînziana și Pepelea*, cînd vîrsta și experiența de viață i-ar fi putut inspira înțelepciunea tîrzie a ironiei. Să nu uităm că în monologuri, Alecsandri a criticat deopotrivă pe conservatori și pe liberali, pe radicali și pe alarmiști. Dacă între ei dramaturgul ar fi găsit o atitudine constructivă ar fi devenit apărătorul acestei poziții și purtătorul ei de cuvînt. Dar, din punct de vedere politic, Vasile Alecsandri devenise un sceptic, ori ironia este un efect al scepticismului. Pînă nu de mult, o parodie de genul celei întreprinse în *Sînziana și Pepelea* era numită „demitizare" și, în măsura în care „feeria"

lui Alecsandri e o parodie a basmului, poate fi vorba, desigur, și de o „demitizare". Ceea ce ne împiedică, însă, s-o calificăm astfel este obiectul parodiei. „Demitizarea" nu poate fi altceva decît *parodia care se exercită asupra unui mit* iar în *Sînziana și Pepelea*, obiectul parodiei nu este mitul, adică basmul, ci societatea contemporană. Basmul nu este obiectul parodiei, ci *pretextul alegoriei*, procedeul disimulator al unei foarte transparente alegorii politice. Dacă Alecsandri — pentru care o altă idee sacră era literatura populară — asumîndu-și echivalențele alegorice inspirate de basmul popular (un basm generic, nu unul anume) „demitizează", o face involuntar. Dar, dacă ironia dramaturgului nostru poate fi pusă cu bune dovezi la îndoială, auto-ironia este o realitate de necontestat și este o însușire pe care a transmis-o și personajelor sale.

Dincolo de ambiguitatea comică a personajelor, de atracția comicului către alte categorii estetice, teatrul lui Alecsandri ne pune în fața unor remarcabile intuiții personale. Poate și din nevoia unei comunicări optime cu un public puțin pregătit pentru teatru, Alecsandri este autorul unor soluții participative ingenioase mergînd de la aparteul clasic, căruia îi conferă o funcție dinamică (devenind și o formă de complicitate cu publicul) pînă la includerea spectatorului în piesă (cum se întîmplă în sceneta *Chiriția în voiaj* unde personajul numit *Un glas de la galerie* o interpelează în răstimpuri pe Chiriția cu replica *„Aferim, cucoană Chiriță"*). Vorbind despre poezia lui Alecsandri, despre *impresionismul* pastelurilor sale, cît și despre tendința poetului „de a fixa natura ca aspect", Tudor Vianu surprindea o coordonată fundamentală a percepției artistice alecsandriniene: vizualitatea. În opera dramatică, vizualitatea lui Alecsandri s-a valorificat în grija față de imaginea scenică. *Sînziana și Pe-*

pelea este o suită de imagini scenice foarte rafinate, adevărate pasteluri transcrise pentru scenă, compuse cu o adevărată vocație plastică, generate de o veritabilă plăcere a vizualului, imagini scenice ce se impun în cele din urmă ca valori artistice în sine. Dar nu numai *Sînziana și Pepelea*. Decorul din *Fîntîna Blanduziei* conține o organizare plastică a universului horațian, *Ovidiu* acumulează interioare somptuoase și exterioare pitorești sau exotice, iar *Boieri și ciocoi* este o adevărată *piesă de costume*. Toate aceste elemente sînt foarte sugestive pentru ceea ce s-a numit *impresionanta teatralitate a acestei mari figuri* (cf. Vicu Mîndrea, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române)*.

*

Cînd Alecsandri a luat hotărîrea să renunțe la comedii și cînticele comice ceva fundamental s-a modificat în conștiința sa despre sine. Omul și mitul public încercau să se pună de acord, să-și regleze altitudinea printr-o dublă acțiune, de la mit spre om și de la om spre mit. Pe de o parte, printr-o modestie, celebră la vremea ei, în aprecierea contribuției sale literare. O modestie programatică, după cum reiese din aceste rînduri adresate lui Ion Ghica: *„Publicul român, atît de inteligent, a probat prin manifestările sale binevoitoare cu care a făcut primire lui* Despot, *că știe să prețuiască încercările conștiincioase ale unui autor, cînd acesta, în scrierile sale, este dominat numai de amorul artei"*. Pe de altă parte, printr-o restructurare a registrului tematic. Întreaga sa operă de după 1864 este dovada unei oscilații critice duble: critica conștiinței despre sine și a conștiinței publice despre opera sa. Un criticism implicit, biografic și nu teoretic, dovada unei acute conștiințe și a unei crize estetice, provocată de noile exigențe artistice

ale scriitorului, de *nevoia artei*. Pentru că idolul lui Alecsandri era Frumosul. Lui îi închină toate gîndurile și îi amînă toate clipele cînd nevoile presante ale zilei îl asaltează și îl obligă să scrie comedii și „cînticele comice". Pînă și un asasin plătit ca Rutuba, din *Ovidiu*, are conștiința frumosului și își fixează tarifele după criterii estetice cerînd bani mai puțini pentru victime urîte:

„Să ne-nțelegem bine ... De-a fi copila slută
Cincizeci de mii pe dînsa cu alți cincizeci pe el
Iar de-o fi patriciană cu chipul frumușel,
Nu pot pentru-acea sumă să curm a sale zile".

(*Ovidiu*, Actul I, scena a V-a)

Getta, din *Fîntîna Blanduziei*, îl respinge pe Hebro pentru că e slut și rău, în numele unui ideal de frumusețe fizică și morală nesofisticată, ca și Neera pe greoiul și diformul Scaur. La Alecsandri, cultul frumosului se confundă în desăvîrșit spirit estetizant cu *mitomania artei*. *„Ferice de acela ce cu-o simțire vie / Slăvește armonia și-nalta poezie"*, scria Alecsandri într-o poezie din ciclul *Lăcrămioarelor*, iar în scrisorile sale vorbește adesea despre „amorul artei", sau despre „viitoarele mele plimbări în lumea ideală a poeziei". Alecsandri nu fetișizează numai arta (în abstract uneori, pentru că în practica literară nu poate urma idealurile teoretice declarate sau incluse), ci însuși procesul de creație artistică, truda, contemplația sau reveria la masa de lucru: *„Ce bucurie aflu în a scrie versuri și în a face să vorbească, să acționeze, să retrăiască toate umbrele acestea ale antichității [...] Aceea e marea bucurie"*. Exaltarea creației, devoțiunea întru poezie, venerația artei și înțelegerea ei ca pe o emanație afectivă și ca pe un mister al sufletului sînt tot atîtea atribute ale estetismului. Trăsătura definitorie nu numai pentru întreaga

sa creație ci și pentru Alecsandri ca tip antropologic o constituie estetismul, și oricare ar fi înțelesurile pe care le atribuim acestui termen, esența sa rămîne cultul frumosului. Frumosul creat, artificial, dar și frumosul natural reorganizat, stilizat. *Fîntîna Blanduziei* este un astfel de *paradis artificial* nu în sensul baudelairian ci în sensul bucolic, vergilian, stilizare a naturii și eden al contemplației. Din acest punct de vedere, *Fîntîna Blanduziei* este o *ars poetica* alecsandriniană, o compoziție în care toate elementele, de la mitul creatorului de geniu pînă la simbolistica estetizantă a cadrului, de la jocurile grațioase (jocul dragostei și jocul de-a sclavii) pînă la dramatizarea procesului de creație poetică pe care o descoperim în proba de poezie a lui Horațiu (actul II, scena a XIII-a) sînt dictate de estetism. Estetismul presupune corectarea realității, modelarea și înfrumusețarea ei. Cum se poate vedea din *Fîntîna Blanduziei* dar și din alte piese mai puțin importante ale autorului *(Nuntă țărănească*, de exemplu), Alecsandri concepe această operație prin stilizare, de aici și mult discutata legitimitate a intervenției poetului în creațiile folclorice culese, de aici și înfrumusețările etnografice din *Nuntă țărănească* sau din cunoscutul poem *Rodica* (nici o deosebire esențială între Rodica și Getta care, la începutul piesei, *„purtînd o cunună de flori pe cap, se pogoară pe cărare și culege ierburi pe împrejurul fîntînei"*, și mai departe, *„scoate cîteva flori din sîn, le privește cu drag și le sărută")*, stilizări folclorice și etnografice, folclor romanțat care va genera prin prelungirile sale idilismul rural și sămănătorismul.

Este semnificativ că Alecsandri și-a numit primele culegeri de versuri *Doine, Lăcrămioare, Suvenire* și *Mărgăritărele*. Într-un anumit sens, poetica lui Alecsandri reprezintă *o estetică a lăcrămioarelor și a mărgăritărelelor*

(și a suvenirelor, desigur), ceea ce ar însemna, pe de o parte, o poezie a fixării stărilor sufletești, o poezie a suvenirelor, deci, din care nu poate lipsi perspectiva posterității, pe de altă parte iluzia sporirii expresivității acestor stări prin diminutivare. Ceea ce s-ar putea numi *estetica lăcrămioarelor și a mărgăritărelelor* nu e altceva decît o estetică diminutivală, în fapt, un alt element al estetismului. Există însă la Alecsandri și tendința sporirii expresivității prin dilatare. Tudor Vianu remarca în *Arta prozatorilor români* frecvența cuvintelor *fantastic, fantasmă* în scrisul lui Alecsandri. Nu este vorba de o predispoziție specială a scriitorului român către categoria fantasticului, ci de o altă manieră de estetizare (sau poate de un tic verbal, de o convenție de limbaj, cum presupune Mircea Zaciu). Estetizarea prin extensie, prin dilatarea limbajului, l-a dus pe autor la o înțelegere eronată a sublimului, idealul ultim al dramaturgului — la efecte retorice, fără suport artistic, ca în atîtea secvențe din *Despot Vodă* sau din *Ovidiu.*

Însăși *reprezentarea agreabilă a răului* este derivată tot dintr-un fenomen de estetism. La Alecsandri funcționează simetric dualitatea estetic-etic, accentuată uneori pînă la confuzia termenilor, pînă la estetizarea eticului și, uneori, a ideologicului. *Ideile sacre* de care am vorbit au pentru Alecsandri valoare estetică. Patriotismul este *frumos ca* și elogiul istoriei sau al strămoșilor. Se poate spune că Alecsandri reprezintă prima formă de estetizare a ideologicului la noi. Xenofobia însăși este dictată uneori de rațiuni estetice. Pasajele xenofobe care apar în piesele lui Alecsandri, fie că e vorba de țigani, turci, francezi, evrei, nemți sau greci urmăresc să creeze comicul de limbaj, sînt rețetele comice garantate ale vremii, rareori sînt însoțite de supra-comentarii xenofobe și niciodată nu constituie tema piesei (cu o singură ex-

cepție: *Lipitorile satelor*). Prin absolutizarea egalităților frumos-bine, urît-rău ș.a.m.d., în spiritul dualității estetic-etic, Alecsandri ajunge să intuiască elementele unei estetici a *florilor răului*, o estetică a urîtului. Astfel, Chiriția se raportează față de vechea civilizație căreia îi aparține, dar de care se și dezice, de pe poziții estetice, și, în ostilitatea ei față de ginerii propuși de Bîrzoi, pune o motivație estetică. Numele pretendenților, Brustur și Cociurlă — anume alese de Alecsandri pentru fonismul lor inestetic — cu derivatele lor feminine *Brusturoaie și Cociurloaie*, îi produc oroare Chiriței ca și apelativul *Chirițoaie*, cu care o scoate din minți Leonaș. Toate acestea sînt elementele unei posibile intuiții a *urîtului fonetic* care va deveni unul din procedeele caricaturii la Alecsandri. Caricatura onomastică, domeniu în care dramaturgul avea o fantezie inepuizabilă, aici își are sursa. Deși a luat din comedia de caracter tradițională faimosul procedeu al caricaturizării onomastice și multe din personajele sale poartă numele trăsăturii morale pe care o personifică, marile personaje comice alecsandriniene ies de sub legislația clasică a procedeului printr-o preluare personală a acestuia de către dramaturgul român. Clevetici, Tribunescu, Răzvrătescu, Sandu Napoilă, Buimăcilă, Pungescu, Galuscus, Kiulafoglu, Slugărică, Lipicescu, Panglică, Moghior și chiar Bîrzoi sînt, bineînțeles, calcuri după formula clasică a procedeului, sînt de fapt niște ideograme onomastice. Dar dramaturgul are și o a doua soluție, mai elaborată, în care ideograma e inclusă, nu declarată. Chiriția, Aristița, Calipsița, Guliță, Luluța sînt compoziții onomastice care vizează o simbolistică fonetică, pe care Alecsandri știe să o speculeze în infinite derivații caricaturale. În diferite împrejurări Chiriția devine, rînd pe rînd, *Chirițoaia, Chirițușca, Chiriția* și chiar *Criția*. Multe din replicile Chiriței sînt asocieri intenționi-

nate de sunete care produc asperități și efecte cacofonice. *„Cine-i otcupcicul ghipcanilor?“* — întreabă Chirița „la barieră“ umflîndu-se în pene. Aceleași efecte le are enumerarea bucatelor tradiționale pe care o face Bîrzoi în *Chirița în provincie* (reluată de autor și în *Chirița în voiaj*, ceea ce confirmă ipoteza despre intenționalitatea procedeului): *„... sau măcar să-mi facă la masă vreun cheșchet, vro plachie, vro musaca, vro capama, vro baclava, vro ciulama ...* Uneori Alecsandri supralicitează procedeul, ca în *Chirița în Iași*, unde *Slujitorul de la barieră* dublează caricatura fonetică deja propusă prin recepție deformată: *„Slujitorul (în parte): Crița, Răstița Lăpșița, și Gurluiță Brînzoi! / Chirița, Aristița, Calipsița și Guliță, Bîrzoi*, n.n. / *Da' a dracului nume! Mă duc să-i torn în catastif“*.

Paradoxal, chiar caricatura, una dintre marile valori ale operei dramatice alecsandriniene, este derivată tot din estetism. În portretul lui Clevetius (*Ovidiu*, Actul IV, Scena a IV-a), scurt, dar de o antologică opulență a deformării, Alecsandri a pus tot atîta ostilitate amuzată în descrierea urîtului cîtă voluptate reflectată punea în descrierea tablourilor geroase din *Sînziana și Pepelea* sau din pasteluri.

Între cultul pentru frumos și starea de fapt a literaturii noastre la mijlocul secolului trecut, Alecsandri și-a aflat neliniștea creatoare. Balansul între frumos și util, între artistic și instructiv a fost elementul care a organizat înțelesurile și fizionomia de astăzi a operei dramatice a lui Vasile Alecsandri. În dramaturgie, dar și în arta spectacolului, el a impus prin bunul său gust, — așa cum se poate deduce și din accentele polemice din scrisoarea citată la începutul capitolului — și, prin intransigența sa, un nou mod de a scrie și de a juca teatru. Așa cum s-a spus (Vicu Mîndra), după Alecsandri dile-

tantismul n-a mai fost posibil pentru motivul că Alecsandri cu opera şi cu acţiunea sa culturală devenise un reper critic şi inaugurase o tradiţie. Un alt criteriu va fi Ion Luca Caragiale, dar relaţia Alecsandri-Caragiale trebuie văzută astăzi în reversibilitatea ei. Ion Luca Caragiale a preluat de la Vasile Alecsandri comedia satirică cu temele şi conflictele ei, cu o parte din personajele ei, uneori cu situaţiile ei şi adesea cu textele ei, dar dacă astăzi îl citim altfel pe Alecsandri, aceasta se datorează filtrului Caragiale, care ne impune o altă percepţie a operei comice alecsandriniene, o percepţie aprofundată. Caragiale este pentru noi un etalon critic de o mare exigenţă şi, exact în zona împrumuturilor, textele lui Alecsandri capătă surprinzătoare semnificaţii.

Prin Alecsandri, teatrul românesc s-a născut firesc, s-a născut pe scenă şi pentru scenă, s-a născut pentru a fi întrupat de actori şi pentru a fi văzut. Alecsandri n-a cunoscut decît tîrziu plăcerea teatrului pentru lectură iar această plăcere nu este, chiar în cazul pieselor în versuri care îi dădeau, desigur, într-un grad mai înalt sentimentul literaturii, decît o mai atentă redactare, în nici un caz ignorarea scenei. Teatrul lui Alecsandri s-a născut în proximitatea actorului. *Chiriţa*, monologurile, scenetele nu numai că au fost scrise pentru Matei Millo — care nu înseamnă mai puţin pentru arta românească a actoriei decît înseamnă Alecsandri pentru literatura dramatică — dar i-au fost inspirate de Millo, lucru pe care Alecsandri îl recunoaşte cu eleganţă: *„Este just însă să declar că am fost îndemnat la această lucrare /monologurile, n.n./ şi de talentul cunoscut al lui Millo. El a ştiut să creeze într-un mod artistic cel mai înalt tipurile Paraponisitului, a Chiriţei, în voiaj, a Kera-Nastasiei, al lui Herşcu Boccegiul, al lui Barbu Lăutarul, al lui Haimana, al lui Gură Cască, al lui Stan Covrigarul, tipuri ce*

dispar pe toată ziua, dar care vor rămîne întregi în memoria contemporanilor lui Millo".

Desigur, opera dramatică a lui Vasile Alecsandri are numeroase imperfecțiuni și cele mai multe insatisfacții provin astăzi din aspectul general al limbii. Un lexic pretențios, franțuzit, o sensibilitate neinspirat materializată în limbă, o anumită pedanterie amestecată cu nesănsă lingvistică sînt elementele care ne stingheresc astăzi în lectura din Alecsandri. Evoluția limbii nu i-a confirmat o parte din neologismele introduse prin practica literară și o altă parte din supozițiile sale lexicale îndrăznețe — pentru că orice neologism sau regionalism implică un risc — moldovenisme sau franțuzisme sînt supărătoare astăzi și acoperă paginile lui Alecsandri cu o pulbere de vetustețe. Avem convingerea că o mare parte din criticii lui Alecsandri au resimțit tocmai din acest motiv un complex de superioritate. Un complex de superioritate neîntemeiat, pentru că, citindu-l astăzi pe Alecsandri, după o sută și mai bine de ani de progres lingvistic, trebuie să depășim uneori *pudoarea limbii*.

Deși dramaturgia lui Alecsandri conține elemente care se revendică unui fenomen de „protocronism" românesc, acestea rămîn în stadiul unor intuiții fugare ce nu dau specificul operei. Estetismul însuși, care constituie, într-adevăr, o dimensiune a operei, este de o specie aparte, o specie veche, o formă primară a acestuia. Idealul scriitorului era frumosul rotund, neted, luminos, întru totul pozitiv. Estetismul său este, dacă se poate spune așa, un estetism de gradul zero. Alecsandri reprezintă pentru literatura noastră modernă *vîrsta copilăriei estetismului*, înțeleasă ca o etapă obligatorie în evoluția oricărei literaturi naționale. Resimțind uneori inconsistența acestei forme simple a conștiinței estetice, Alecsandri a încercat

să treacă dincolo de ceea ce înțelegem prin estetica lăcrămioarelor și a mărgăritărelelor, ilustrînd, dar și depășind, copilăria estetismului. Recunoscînd proporțiile revoluției înfăptuite de *Bardul de la Mircești*, și încercînd să realizeze o trecere lină, legînd fără sacrificii nejustificate două etape ale dezvoltării literaturii române, junimiștii l-au cultivat pe Alecsandri în coloanele *Convorbirilor literare* și, în ședințele de lucru ale cenaclului, l-au venerat chiar cu oarecare ostentație, așezîndu-l în mijlocul lor în poziții decorative, dar Alecsandri, de pe locul de onoare pe care era poftit *privea prea des înapoi*, cum a spus Paul Zarifopol, și nu se simțea la largul său printre junimiști. O altă vîrstă estetică începea cu *Junimea* și ea se manifesta printr-un accentuat spirit critic ce nu funcționase cu aceeași exigență la generația lui Alecsandri. Spiritul critic pe care această generație nu l-a reprezentat dar căruia, prin forța timpului, a trebuit să i se supună (dovadă este și asprimea cu care Ibrăileanu declara că Alecsandri este „un liric slab" și un dramaturg fără talent, refuzînd să mai discearnă valorile din cauza stîngăciilor) va acapara teritoriul literaturii, se va topi în ea, vor fuziona și vor produce valorile clasice stabile pe care le știm astăzi. Printre aceste valori Alecsandri făcea figura unui preclasic. Singur însă, fără direcții literare și programe estetice spectaculos argumentate, fără rivali dar și fără sentimentul competiției, Alecsandri construia cu înțelepciune temelia solidă a teatrului nostru, știind aceasta sau fără s-o știe, știind-o poate doar geniul său care îl pregătea pe Caragiale cel Mare și Drept. Pentru Alecsandri nici nu există o altă unitate de măsură în dramaturgia noastră.

LICEUL GHEORGHE LAZĂR BIBLIOTECA BUCUREȘTI

Cuprins

Alecsandri şi dublul său 5
Iorgu de la Sadagura sau arta improvizaţiei 22
Carnavalul ca revoluţie. 31
Chiriţa la frontiera dintre două lumi 48
14 monologuri 66
Spectacolul anotimpurilor şi expediţia eroi-comică . . . 86
Despot şi estetismul puterii 106
Miniatură şi superproducţie 129
Vîrsta copilăriei estetismului 155

Lector: CONSTANTINA PALIGORA
Tehnoredactor: GABRIELA ILIOPOLOS

Bun de tipar: 26.V.1980. Apărut: 1980. Comanda nr.: 1784.
Coli de tipar: 11,5 coli.

Tiparul executat sub comanda nr. 150
la Întreprinderea Poligrafică Cluj, Municipiul Cluj-Napoca
B-dul Lenin nr. 146.
Republica Socialistă România

contemporanul nostru

Faptul că cel mai mare scriitor român al mijlocului secolului trecut a avut fascinația teatrului a căpătat o însemnătate firească în evoluția dramaturgiei și spectacolului românesc, controlabilă astăzi în faptul că două din ceea ce am putea numi coordonatele stilistice ale literaturii noastre dramatice, vocația comediei și drama ca aspirație, își au matricea în opera dramatică a lui Alecsandri.

Mircea Ghițulescu

Lei 5,-